CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

572

febrero 1998

DOSSIER: El mercado del arte

Mario Vargas Llosa-Jorge Edwards
Diálogo en Madrid

Giorgio de Chirico
Memorias de mi vida

Emeterio Díez Puertas
El franquismo ante las películas ofensivas

Notas sobre George Steiner, Martin Heidegger, Aldo Rossi, Gustavo Bueno y la actual poesía femenina española

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-97-001-1

572 ÍNDICE

DOSSIER
El mercado del arte

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
El mercado del arte

Coordinador:
Javier Arnaldo



Galería Ginkgo. Fotografía de Manuel Blanco.

Arte y mercado

1. La conversión del arte en un producto comercial

«Hasta llegar esta época de total manipulación de la mercancía artística, el sujeto que miraba, oía o leía algo artístico debía olvidarse de sí mismo, serenarse y perderse en ello. La identificación a la que tendía como ideal no consistía en igualar la obra de arte con él, sino en igualarse él a la obra de arte. Era la sublimación estética... pues en la experiencia espiritual y por medio del vaciamiento de sí mismo llegaba a ser auténticamente tal: lo contrario de lo que le pasa a la exigencia burguesa de que la obra de arte le dé alguna cosa.»[1]

«Hace veinticinco años era más fácil apreciar las obras de arte por su verdadera calidad; lo que la obra maestra, cargada de valor fetichista, ha perdido actualmente es una cierta libertad de acceso –una visibilidad, la disponibilidad para el ojo y la mente. Ha sido investida de una autoridad espuria como la fachada de un banco.»[2]

La obra de arte ha llegado a ser, independientemente de su valor estético, de transmitirnos emociones, un producto mercantil, y como cualquier producto destinado al mercado lo que prima es su valor de cambio. Lo que hace a una obra de arte «valiosa» es su valor simbólico y su valor económico. El valor simbólico y el económico, aunque no siempre crecen a la vez, están íntimamente vinculados. La transformación simbólica que se produce en el objeto fabricado por el artista –y que influye en su valor comercial– es un proceso del que no es responsable sólo el artista, sino todos los agentes que operamos en el sector del arte y que con nuestra actividad, en un momento u otro, hemos contribuido a legitimar esa práctica artística como obra de arte : todos los que de alguna manera han estado implicados en el reconocimiento de un artista y del producto resultado de su actividad, todo el conjunto de instituciones, profesionales del arte –críticos, comisarios, conservadores, galeristas, etc.– y coleccionistas. Cada acto de cada uno de estos

[1] *Adorno, Th.W.* Teoría estética. *Taurus. Madrid, 1992. Pág. 31.*
[2] *Hughes, R., «Arte y Dinero», en* A toda crítica. *Anagrama. Barcelona, 1992. Págs. 464 y 465.*

agentes ha dado un valor añadido a la obra, que progresivamente aumenta cada vez que se la lee, se la descifra, se la reproduce, se la exhibe, se la da a conocer y se la posee.

En última instancia, es el propio sector artístico el que posee y controla los mecanismos para producir valor simbólico en una obra. La creencia en el valor de la obra de arte y en el trabajo del artista es un resultado de la aceptación implícita, por todos los que formamos parte del sector artístico, de las reglas de juego que presiden este proceso.

El mercado absorbe e integra todo aquello que ha sido legitimado como obra de arte desde dentro del sector artístico. Incluso las prácticas artísticas que se producían al margen del mercado o en contra de la idea de comercialización de la obra de arte están hoy perfectamente integradas como productos sujetos a la oferta y la demanda; pensemos en trabajos de artistas como Gordon Matta-Clark o Ana Mendieta, y en tantos otros creadores que a partir de mediados de los años 60 y en los 70 utilizan su propio cuerpo, la naturaleza, las acciones, como soporte o vehículo de su actividad artística –*body art, performance art, earth art,* etc. Las propuestas que Documenta 5 y Documenta 6 sancionaron y legitimaron, en aquel momento fuera del ámbito comercial, paradójicamente son hoy bienes de inversión.

Si algo caracteriza a este final de siglo, sin parangón en otra época de la historia, es la progresiva comercialización de toda la actividad humana. El sector del arte refleja esta situación. Todos los productos nacidos de la actividad artística, incluso aquellos que nacieron a mediados de los años sesenta como reacción a la comercialización del arte, son también hoy objeto de comercio.

Los años ochenta conocieron en España, reflejo del mismo fenómeno que se estaba dando en Estados Unidos y en menor escala en Europa, la mayor expansión del sector del arte y las subidas más espectaculares de los precios sin equivalente en ningún otro momento anterior de la historia. El análisis que Robert Hughes hacía en 1984 para lo que estaba ocurriendo en mercados como el de Nueva York[3] es perfectamente aplicable a lo que conocimos en España como el *boom* de los años ochenta.

En una economía en expansión, con mucho efectivo en circulación y accesibilidad a grandes sumas de dinero a crédito, no costó mucho hacer creer a capas de la población relativamente amplias respecto a épocas anteriores, que –como quien compraba acciones en la Bolsa– comprar arte era una buena inversión. A ello ayudó todo el entramado que sostenía el sistema: galeristas, estudiosos, críticos, periodistas, incluso instituciones públicas, a transmitir la ilusión de que la constante subida de los precios de las

[3] *Robert Hughes: «Arte y dinero», en* A toda crítica. *Anagrama. Barcelona, 1992.*

obras de arte era un proceso que nunca se detendría, menos aún que se vendrían abajo con la misma facilidad con que subieron. Recién llegados coleccionistas, que se habían comportado como un rebaño, y que sólo mantenían con las obras de arte que poseían una relación económica, llegado un momento de «pánico» ante el futuro de la economía, se deshicieron de aquellos «valores», que en avalancha se precipitaron de nuevo en el mercado.

2. La galería de arte contemporáneo: establecimiento comercial y empresa de producción cultural

«En los años sesenta, los artistas intentaron salir del recinto políticamente coercitivo de la galería de arte. Abandonaron la ciudad para hacer obras neoprimitivas de tierra, reasentamientos o simples mapas de sus paseos por el paisaje. Pero con la exhibición (documentación) de esta obra al público, irónicamente, la galería de arte volvió a retomar un lugar protagonista en el funcionamiento del objeto artístico al convertirse en apoyo esencial a la difusión de los nuevos productos.»[4]

La producción de objetos artísticos no primariamente comerciales, por contraposición al arte de entretenimiento, que hoy está dominado por la industria de la cultura, si bien es inseparable de las coordenadas más amplias en que opera la cultura de su tiempo, no reconoce en principio más demanda que la que es capaz de producir ella misma. Este comportamiento, ajeno a las leyes económicas de funcionamiento del mercado, no está destinado a generar valor económico inmediato en el producto que aparece en el mercado. La producción de este tipo de obras está preferentemente orientada hacia la acumulación de capital simbólico. Cuando la producción artística es independiente de la demanda del mercado, éste tiene con respecto a estos productos un comportamiento diferente al que manifiesta ante cualquier otra mercancía que obedece a las leyes de la oferta y la demanda. En este contexto, la galería de arte pone en el mercado un producto que nadie ha demandado, se espera que la oferta genere la demanda. A diferencia de la creación artificial de demanda que caracteriza a la comercialización de nuevas mercancías en el mundo contemporáneo –proceso que se funda, por ejemplo, en la invención de nuevos valores de uso, nuevas necesidades, y que se sostiene por medio de la publicidad–, la demanda que debe generar un objeto artístico no puede fundarse en un valor de uso comercialmente simple.

[4] *Dan Graham:* Gordon Matta-Clark. *IVAM. Valencia, 1992. Pág. 211.*

En efecto, lo que autores como Adorno han descrito como «la pérdida de la esencia del arte» se da precisamente en el proceso de desplazar hacia un implícito valor de uso el funcionamiento del arte. Los polos entre los que se da esa pérdida son la conversión del objeto artístico en una cosa más entre las cosas y su transformación en vehículo de la psicología de quien la contempla. «Todo aquello que las obras de arte cosificadas ya no pueden decir, lo sustituye el sujeto por el eco estereotipado de sí mismo que cree percibir en ellas. La industria de la cultura es la que pone en marcha este mecanismo a la vez que lo explota»[5].

El proceso mediante el que se genera un mercado para objetos de arte no primariamente comerciales comporta, con frecuencia, plazos muy largos de tiempo. Durante este tiempo, la acumulación de capital simbólico puede, sin embargo, generar beneficios económicos.

Una galería de arte contemporáneo opera en lo que Pierre Bourdieu llama «un mundo económico al revés»[6]. Sólo un arte dependiente de la lógica del entretenimiento de masas podría estar de lleno sometido a las leyes del mercado. Cuando una galería propone un programa con independencia de lo que demanda la mayoría del público de la sociedad donde está radicada, deja de ser exclusivamente un establecimiento comercial. Su propuesta está diseñada en base a otros criterios: por ejemplo, dar a conocer prácticas artísticas desconocidas para esta audiencia, el trabajo de artistas desarrollado en otras culturas, encontrar para los artistas que representa y para las obras de arte por ellos producidas una posición dentro de las ya establecidas en la sociedad en la que opera. Es entonces cuando una galería se convierte también en una empresa de producción cultural. Su comportamiento difiere poco de cualquier otra empresa que actúa en el campo de producción cultural, como una editorial que lanza al mercado títulos no demandados por la mayoría, o una empresa teatral que produce obras sin atender exclusivamente al beneficio económico. También estos productos se ofrecen antes de ser demandados.

Si bien es cierto que cualquiera de estas empresas puede proporcionar de partida al producto artístico que presenta un reconocimiento porque le aporta, además, todo el cúmulo de capital simbólico asociado a su nombre, la dimensión del reconocimiento está primariamente ligada a su poder para influir en el campo de impacto que la empresa tiene en una sociedad determinada y su relación con intereses específicos de los grupos que la sostienen.

¿Quién es, pues, el consumidor del producto artístico? ¿Qué oscuras motivaciones lo llevan a poseer este producto? La naturaleza de la obra de arte contemporánea no hace posible, la mayoría de las veces, un acerca-

[5] *Theodor W. Adorno:* Teoría estética. *Taurus. Madrid, 1992. Pág. 31.*
[6] *Pierre Bourdieu:* Las reglas del arte. *Anagrama. Barcelona, 1995. Pág. 128.*

miento estrictamente emocional al objeto, sino que requiere la disposición y la competencia necesaria para su valoración. El nivel de instrucción de sus receptores marca la diferencia también entre los productos llamados «comerciales» y las obras de arte tradicionalmente descritas como «puras». Pero el mercado del arte no está sostenido sólo por coleccionistas bien informados y unidos por una relación de amor a los objetos que adquieren. Lejos están con frecuencia de experimentar esa afinidad entre el que contempla y lo contemplado, de la que nos habla Adorno. En la generalidad de los casos, la relación con el arte no se distingue esencialmente de la que se tiene para con los bienes de consumo.

Históricamente, el arte ha sido un instrumento para proyectar la imagen de una distinción que sólo poseen los privilegiados. En épocas de relativa movilidad social como la contemporánea ha sido incluso un vehículo, si no literalmente para ascender en la escala social, sí para marcar públicamente esa ascención. El consumidor de arte busca, pues, otros goces que no el meramente estético. El valor de uso, la funcionalidad que este contexto confiere al objeto artístico, depende precisamente de su exclusividad y de la capacidad del objeto para proporcionar al «usuario» el goce del prestigio, el goce de estar al día, el goce de pertenecer por asociación a un colectivo que se distingue por su carácter selecto y avanzado. Robert Hughes menciona, por ejemplo, en un artículo sobre Warhol, cómo el que fuera Sha de Persia empieza a comprar arte occidental para parecer «liberal» y «progresista».

A la luz de este funcionamiento, la capacidad de influir de una galería de arte está directamente relacionada con los grupos de poder que, desde el interior del propio sector del arte, la sostienen. Este apoyo lo perciben los coleccionistas como aval o garantía de sus adquisiciones. El mimetismo en el comportamiento de los coleccionistas hace el resto.

Se podría fácilmente colegir, después del análisis expuesto anteriormente, que promover el coleccionismo tendría, en última instancia, una finalidad tan poco edificante como es la de satisfacer el ego de capas más amplias de la población. Así y todo, el coleccionismo seguiría cumpliendo una importante función social, pues su existencia activa la producción de obras de arte. Dar satisfacción a las necesidades de los coleccionistas, sean éstos públicos o privados, no constituye el objeto final de la actividad de todo este proceso, sino que también ellos son a su vez un instrumento para promover la creación cultural en el país de que se trate. Tendríamos que repensar la idea inicial, el mercado del arte como escenario de la oferta y la demanda entre galería y coleccionismo, y avanzar más allá e inscribir esta relación en un cuadro más amplio: el coleccionismo promueve la creación de bienes individuales que eventualmente llegarán a convertirse en bienes colectivos.

3. El mercado del arte en España

En los países donde el mercado del arte goza de buena salud, es porque ha sido propiciado por una legislación que ha creado incentivos para consumir obras de arte. Estos incentivos no pueden ser otros que deducciones de las obligaciones fiscales del contribuyente y/o un tratamiento de la obra de arte como bien de primera necesidad o bien cultural en el caso de los impuestos indirectos.

En Estados Unidos se ha dado en este siglo una serie de medidas que han propiciado la creación de importantes colecciones públicas y privadas de arte contemporáneo. Se ha tratado siempre de una política a dos manos, de un lado dirigida al sector privado y de otro al sector público. En relación al sector privado se empezaron por implementar generosísimas medidas de deducción fiscal que favorecían la financiación de la cultura en general y la donación de arte a las instituciones: el 100% del valor de mercado de la obra de arte en el momento de la cesión. Cuando Ronald Reagan, en 1986, modificó el sistema haciendo que la diferencia entre el precio original de compra y el precio de mercado en el momento de la donación fuera impositivamente gravable, las protestas institucionales no se hicieron esperar ante la drástica bajada de donaciones. En 1992 se volvió al sistema anterior. Los beneficios se aplican con independencia de que las instituciones favorecidas sean de propiedad privada o pública, siempre que estén abiertas a todo el mundo. Bajo estas condiciones se han hecho o se han ampliado colecciones como la de la National Gallery, el Hirshhorn Museum (ambas en Washington), el Carnegie de Pittsburgh, el Whitney de Nueva York, etc. La lista es grande y abarca la práctica totalidad de los museos estadounidenses. A esto hay que añadir, indudablemente, el peso de la tradición calvinista en Estados Unidos, que espera que todo aquel que haya triunfado en la vida, restituya a la sociedad una parte de lo que ésta le ha dado[7].

En el débil mercado español del arte, cuando se trata de arte contemporáneo, la legislación vigente tiene, en vez del de estimular la compra, más bien un efecto disuasorio. La Ley de Fundaciones y de incentivos fiscales a la participación privada en actividades de interés general, ha establecido un marco de beneficios fiscales que contempla la posibilidad para los propietarios de obras de arte de utilizarlas como pago para la satisfacción de sus obligaciones fiscales –IRPF, Sucesiones, Sociedades–, pero al mantener la exigencia de que las obras objeto de la donación sean de las inscritas o inventariadas según la ley del Patrimonio Histórico Artístico, deja fuera, en la práctica, la totalidad de las obras de arte contemporáneo de autores vivos.

[7] *Datos facilitados por Francesc Torres.*

Inexplicablemente, el desarrollo posterior de la misma ley[8] olvida por completo las artes plásticas cuando establece que a «efectos de la determinación de la base imponible del Impuesto sobre Sociedades y, en el caso de empresarios y profesionales en régimen de estimación directa, de la base imponible del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas, tendrán la consideración de partida deducible las cantidades empleadas por las empresas en la realización de actividades de fomento y desarrollo del cine, teatro, música y danza, la edición de libros, vídeos y fonogramas».

La Ley del IRPF desde hace tiempo y, desde enero de 1996 la nueva Ley del Impuesto sobre Sociedades, reconocen respectivamente también una deducción en la cuota, en el caso de adquisiciones de obras de arte, inscritas o inventariadas como bienes muebles del Patrimonio Histórico Español de singular relevancia, que se cifra en el 15% del valor de compra de los mismos, para las personas físicas, y en el 10% para las personas jurídicas, siempre que se mantenga tal inversión, al menos durante tres años.

Como se puede ver, por la vía de la deducción de los impuestos directos, al exigirse que la obra objeto de la desgravación figure en el inventario citado, se favorece claramente a las obras de artistas muertos, dejando en manos de una Junta de Calificación y Valoración del Ministerio de Educación y Cultura, o de las respectivas Comunidades Autónomas, la decisión sobre qué obras y de qué artistas pueden merecer un dictamen favorable –un mecanismo muy complicado y susceptible de interpretaciones poco objetivas.

En general, la legislación española no tiene en cuenta el interés social que deriva de la naturaleza cultural del sector. El sector del arte no ha alcanzado todavía el reconocimiento fiscal de que ya disfrutan otros ámbitos de la cultura. El IVA que grava las ventas realizadas por las galerías de arte (16%) es diferente del tipo de IVA que se aplica a las ventas directas de los artistas (7%). Desde hace algún tiempo se intenta desde las Asociaciones de Galerías de Arte, un tratamiento tributario especial para las obras de arte, no solamente para España, sino aplicable en toda la Comunidad Europea. Se trataría de extender a estos objetos, el tratamiento que se reconoce a otros bienes culturales como el libro (hoy 4%). Es conocido que también una legislación en materia fiscal, vía impuestos indirectos, puede favorecer al mercado. Precisamente por tener, con respecto al IVA, una política fiscal indulgente, Gran Bretaña es el único país de la Unión Europea en el que se ha podido crear un mercado internacional[9].

En España no existe una correspondencia real entre mercado y número de

[8] *Real Decreto 765/1995, de 5 de mayo, por el que se regulan determinadas cuestiones del régimen de incentivos fiscales a la participación privada en actividades de interés general.*

[9] El Periódico del Arte. *Boletín del Mercado. Núm. 2, julio, 1997. Págs. 1-4.*

galerías de arte que operan en él. El mercado del arte en España es muy reducido y el volumen de negocios que genera no es suficiente para permitir vivir exclusivamente de él a galerías, artistas representados por ellas, críticos de arte, comisarios de exposiciones, revistas especializadas, etc. Siendo ésta la cruda realidad, ¿cómo, a pesar de todo, sobreviven?

La respuesta a esta pregunta se halla en el hecho de que en España todo el sector del arte está organizado sobre una estructura de endeudamiento permanente. Las galerías de arte, lejos de ser establecimientos económicamente consolidados, con un balance positivo en su cuenta de resultados al final de cada ejercicio contable, sobreviven por la débil exigencia de obligaciones que se da en el sector. Su existencia se sostiene sobre la base de un débito constante, que abarca desde los niveles más simples de los proveedores (artes gráficas, compañías de transportes, publicidad, renta inmobiliaria, etc.) hasta la misma médula de la que se nutre la galería, sus artistas. Cada eslabón va apoyándose en otro, formando una cadena de perpetua deuda, hasta que una operación de cierta envergadura o una ayuda exterior –subvención– sanea provisionalmente el estado de su economía. En ocasiones, esta inyección externa puede darse también permanentemente, mediante la presencia de otras fuentes de ingreso (negocios paralelos, socios capitalistas, honorarios por el desarrollo de otra actividad) que siempre están disponibles para cubrir el déficit que la empresa genera.

El Estado debe crear las condiciones para que el mercado del arte sea dinámico y saludable, pero no inyectando ayudas a fondo perdido, pues en España, en algún momento de su reciente historia se ha «subvencionado» la compra de obras de arte y ya conocimos lo arbitrarias e ineficaces que fueron estas medidas. Me refiero a la creación de una legislación que tenga en cuenta el carácter de bien cultural de las artes plásticas, que establezca condiciones que permitan la creación de productos culturales innovadores. Si no existe la posibilidad de que se den las condiciones para que las obras de arte se produzcan y circulen suficientemente, el arte que hoy es contemporáneo no podrá ser histórico. La selección natural la hará el tiempo, no nosotros impidiendo su creación. El papel que nos corresponde es el de crear las condiciones para que esa selección sea eventualmente posible.

Elba Benítez

El arte en la lonja: economía del desencuentro

El divorcio entre las artes plásticas contemporáneas y el gran público forma parte de los hechos circunstanciales que podrían inscribirse en el registro civil de la actualidad. Aparece como un síntoma incómodo, si no patético, de las dificultades efectivas que encuentra la comunicación espontánea de lo contemporáneo con lo coetáneo. Pese a la considerable cantidad de literatura sobre la actividad de los artistas plásticos contemporáneos que se genera y que, sin duda, contribuye a facilitar acercamientos, su efecto sobre esa relación de circunstancias no pasa de ser discreto. La prensa, pongamos por caso, reserva amplios espacios en sus páginas a la actualidad artística; esta atención es incomparablemente mayor a la que dedica a realizaciones de otras épocas que podrían prestarse a la información periodística. Ahora bien, este balance no se compadece con las preferencias reales del público: exposiciones de dibujos de Leonardo, de paisajes de Turner, de retratos de Velázquez o de obras de artistas que son excepción en el panorama de la actualidad, como Antonio López, tienen una repercusión social, por la masiva afluencia de un público diverso que se ganan, cuyas cifras dejan muy atrás la resonancia pública conseguida por las retrospectivas de excelentes artistas actuales.

La reservada demanda social de valores innovadores en la experimentación plástica puede atribuirse, en cierta medida, al modo en el que ésta misma se propone: como lenguaje que transgrede el idioma común establecido, la jerga de la sociedad de producción de los bienes de consumo que pueblan nuestra civilización. Su disfrute exige una atención exclusiva, como los niños recién nacidos. De modo que irá necesariamente desacompasado el baile de una pareja cuyo vocabulario compartido es exiguo, si no se rinde al silencio una de las partes. Decir «progreso» en un sentido mercantilista o incluso tecnológico y en un sentido artístico, nos emplaza a anotar divergencias en el diccionario moderno. Las categorías de modernidad que suponen las partes contratante y contratada tienen rentabilidades distintas. La civilización consumista engendra, a su vez, el espectáculo de la incesante movilidad de lo artístico. Para indemnizar los daños de ese desencuentro de rentabilidades, el valor de exhibición del arte ha de mimetizar el paso fugaz de los géneros por el mercado.

Las artes plásticas contemporáneas necesitan del permanente auxilio de intérpretes para calar en algún grado en la población de los no artistas. Incluso se leen como exponentes de una *ratio difficilis* entre los entendidos. El desencuentro entre su capacidad de elocuencia y la retórica de la identidad moderna, tal y como ésta es entendida por los tribunos de la confianza en el presente, se traduce en un antagonismo entre el potencial de una actualidad enfática del que disfruta toda obra artística y el propio extrañamiento de la obra en relación a la periferia en la que se muestra.

No sólo la mediación de intérpretes, expositores y publicistas, asiste a la comunicabilidad de un arte no digerido por la ciudadanía, confidente de círculos de iniciados. No sólo el discurso estético, que todo lo invade, como un Evangelio, se propone sostener la disponibilidad de lo artístico en nuestros hábitos. También los mecanismos del mercado se prestan a superar la fractura producida entre el gusto aplicado al consumo y la conveniencia de un presente favorable a las artes. Dicen que contaremos con acuerdo mientras los precios sean elevados. La confianza de la economía en los artistas supone muchas veces una apuesta por valores que escapan a la rentabilidad financiera, pero que pueden transformar el alcance presente del dinero. El acuerdo comercial actúa como catalizador privilegiado en la integración social de lo estético. Ante la pieza artística que se vende debe, correlativamente, retrotraerse al punto en el cual se entiende como artículo de consumo, una condición que había perdido hacía tiempo.

Siempre que el arte, ese inadaptado de la sociedad de vanguardia, esa colección de actos y cosas que se almacena en los socavones de la sociedad venal, sale a la superficie en algún, digamos, local de negocios, tiene que presentarse a sus admiradores como mercancía, se transforma temporalmente en género de mercaduría, aunque se trate de una ajena a la ley de la oferta y la demanda, aunque se coloque más bien del lado de la oferta a secas, pues no suele mediar ningún encargo o solicitud, que se sepa. Productos inexperimentados y productos con una tortuosa experiencia de demanda aguardan en la lonja, como envíos sin destinatario, saber a quién podrían ser útiles. ¡Qué escalofriante la soledad que sufre una obra de arte plástico en esa espera! El estado de mercancía se convierte en un momento de indecisión y de tránsito sonámbulo entre la intensidad vitalista que conoció durante su ejecución en el taller y un presunto lugar de destino, aún incierto, en el que habrá de convivir con alguna psicología imprevisible e incluso con otros objetos. ¡Qué extrañamiento el de esas piezas esperando comprador!, ¡qué melancolía la del objeto enfrentándose a testigos de su sobrada inutilidad!

Con todo, el comercio de arte no es inocuo para el sistema de producción. El grado de desarrollo de una sociedad de consumo se expresa a las claras

en los números de su mercado de arte contemporáneo. La mera supervivencia de ese sector en una economía produce ya un efecto positivo. El nivel económico se mide aún por el número de coches, televisores y teléfonos por habitante, pero lo que indica que el consumo de electrodomésticos no es un fin en sí mismo, sino soporte de un proyecto con valores, culturalmente legítimo, se halla formulado en los índices de compraventa de productos artísticos, de productos que no son de consumo, ni capacitan para el consumo, pero que aparentan no ser superfluos para sus propietarios. El matrimonio de la iconología del presente con el arte puede eximir de problematizaciones a un desgajado discurrir histórico de la cultura. La admisión a trámite de esa solicitud de boda es un gesto de la tolerancia atribuida al libre mercado.

Cuanto más dinero se mueva hacia las galerías y casas de subastas, más solvente es el capital de una sociedad, más perfeccionada la vida interior de su moneda de cambio. La aculturización consumista encuentra en el comercio de objetos artísticos el repertorio de disfraces con el que travestir su historia como «cultura». La inversión económica en arte contemporáneo está mejor definida que como «inversión», como impuesto de aduanas en la frontera de una dignidad posible. El coleccionismo contemporáneo abona sus aranceles en aras de la excepcionalidad, con la satisfacción de invertir sin garantías. Los artistas ya no están solos. La demanda de un arte extrañado es estimulada por las inversiones. El arte tiene hoy un precio porque la circulación de capitales exige saber cuánto cuesta sintonizar con los puntos cardinales de la virtud contemporánea.

La pintura y la escultura modernas son un objeto de superstición de la economía de consumo, la alteridad de la propia religión. El dinero se redime de su propio fetichismo por sus contribuciones a la manutención de la creatividad artística. Con su especie de estabilidad, las obras de arte rompen el dinamismo sideral de la compraventa, hacen que ésta desagüe en un desierto desconocido, que riegue un huerto de incomprensibles esfinges, que mantenga abiertos los puestos de un mercado no ya de intereses, sino de necesidades estéticas. El capital que se multiplica por la explotación, el que afea las costas en cuyos negocios se coloca, halla la excepcionalidad del embellecimiento al hacerse agente de necesidades estéticas.

El divorcio entre las rarezas del arte no aplicado al consumo y el cinismo de la sociedad autosatisfecha, se supera con la mediación del dinero. El dinero tiene la facultad de aprobar con exquisito gusto las exhibiciones del arte no asumido. Esta afirmación no podría afectar a quienes frecuentan ferias y galerías en espera de verse ante una pieza que satisfaga sus preferencias, como les ocurre a los aficionados particulares. Pero si tratamos de explicar el criterio con el que un colegio profesional, una compañía de

seguros o un parlamento autonómico adquieren obras artísticas, emprenderíamos un discurso inefable.

Ese coleccionismo anónimo, esa inversión en bienes culturales cuyo consumidor se sobreentiende como simple beneficiario implícito, es el que maneja el dinero como medio de patrocinio y de prestigio. Lo dirige a adquisiciones disponibles para un usuario meramente virtual, tal vez oculto en sus almacenes; brinda la posibilidad de colonizar con su propio patrimonio un horizonte de necesidades estéticas, de esas expectativas hipotéticas de la cultura no asumida. Con todo, ¿quién dice que no es representativa de la economía del arte esa forma de transacción? En efecto, la promoción económica de la cultura artística es la primera vía para su asimilación histórica. Pero a la promoción económica no antecede el gusto, sino la necesidad de normalizar el contacto entre arte y sociedad en los férreos umbrales de la tolerancia.

Hace ocho o diez años aún podía hablarse de rentabilidad financiera en el comercio del arte. Es sabido que en algunos sectores se hicieron operaciones suculentas. Sin embargo, el comportamiento del mercado de esos bienes sutiles se ha inclinado hacia la discreción de las ganancias. Ya no son norma general las oscilaciones espectaculares de los precios al alza. Al son de la confianza en este mercado surgieron muchas galerías nuevas en torno a 1987. Los informes atestiguan que entre 1985 y 1992 se duplicó el número de galerías en España, que incluso el 81% de las 608 galerías existentes nacieron en la veintena que va de 1973 a 1992. En los últimos años de aquel período se produjeron también las pujas más altas en las casas de subastas. La difusión del arte contemporáneo encontró por entonces su mejor refuerzo en los favores del mercado. A esa proliferación ha seguido un estancamiento, cosa que indica cuáles pueden ser los perfiles de equilibrio de un mercado discreto. Lejos de los índices de consumo de (¿cómo no?), por ejemplo, el mercado discográfico, las artes plásticas pueblan las lujosas y reducidas reservas que les asigna el moderno contrato social. Festejar esa exclusividad es la nueva táctica del mercado. El espacio comercial del arte se escenifica necesariamente como una feria de vanidades. ¿Es que debe ser así? No hay ninguna razón para que las producciones artísticas se identifiquen con necesidades superfluas. Decir lo contrario sería profesar falsa tolerancia.

La trivialización de lo artístico pretende conseguir una bonanza económica aún no alcanzada para sus activos. El carácter áulico expugna el corazón de los bienes artísticos. Esto no tendría por qué impedir la pujanza económica de las galerías. Éstas tienen sus propias cardiopatías. Muy pocas pueden hablar verdaderamente de que hacen «negocio». Trabajan, más bien, en un negocio apócrifo. Ni hay tal «negocio del arte», ni existe equilibrio entre

ganancias y pérdidas. A las ganancias de esas transacciones, sean o no cuantiosas, socialmente se les llama «cultura». Las pérdidas de ese mercado deudor conforman la realidad de la «cultura». Para convertir el mercado de las actividades artísticas en un negocio boyante hacen falta otros efectos (crecimiento de capital, competencia, cuidado de la mejora de los productos, aparición de asociaciones de protección al consumidor, etc.). Todo esto es impensable para la mayoría de los galeristas, cuya mayor queja es que está infradesarrollada la cultura del coleccionismo.

Sin embargo, el problema es otro. El problema estriba, más bien, en el alcance de nuestra cultura visual, en la coacción que el dinero realiza sobre ella. Los beneficiarios de las inversiones en arte actual no son los propios coleccionistas sino, de momento, sus vendedores. El beneficio de los usuarios está inocente y llanamente mediatizado por los ingresos del comerciante. Las plataformas del mercado de arte son el espacio impulsor no ya del consumo, sino de la comunicación con los usuarios del arte. El paso previo de la demanda social de una obra artística es el examen de su cotización como mercancía. La reputación del talento de un artista anda hoy de la mano de la cantidad asignada a la expresión amplificada de su ingenio. Asisten muchos más usuarios que consumidores efectivos a las ferias de arte y a las galerías. Pero son las compras las que actúan de catalizadores de una resonancia sostenida entre los usuarios. ¿Qué otra cosa, si no, nos asesora cuando elegimos?

La supervivencia del arte, esto es, el mantenimiento de su valor de uso, no debería depender hasta ese punto de la mercantilización. Aprender a distinguir la rentabilidad del uso de la rentabilidad del consumo artístico sería el modo de romper con las aporías del discurso social del arte actual. Que la actividad artística sea un bien funcional para beneficio de la colectividad es el gran reto que la sola mediación del dinero no puede acometer. Los creadores lo predican practicando un arte no comercial.

Como la integración de la experiencia estética en nuestra experiencia de libertad exige que ambas compartan la misma vida, el confinamiento del arte en una categoría de cultura suplementaria, sin una dimensión proyectiva, se conoce como el peor servicio a la educación del gusto. La comunicación de los artistas con la colectividad requiere para desarrollarse la pericia funcional que deriva del diálogo entre las artes: de un diálogo de las artes entre sí y en el anverso de la realidad.

La aculturización del consumo puede proteger a las artes proyectándolas con su propia sombra en la economía de lo trivial e inflar de esa manera la cotización del desencuentro. Pero las artes plásticas tienen que deberse a una dinámica de transformación dimensionada sobre la realidad, no a la complaciente y reparadora égida del dinamismo del dinero. Aunque el dine-

ro sea el eje sobre el que gira nuestra civilización, ésta gana más cuanto menos le debe. Si la creación de demanda artística se deja en manos de los mecanismos de mercado, se diluye la opción de valorar lo artístico desde la educación de la sensibilidad. La sensibilidad queda atrapada en esa mecánica incontrolada, por el elemento del interés hipotecario. El gobierno de la irracionalidad del sentimiento estético lo ocupan las concesiones a una dinámica incontrolada de la sublimación del consumo. Abundar en la relación de extrañamiento entre el arte y la colectividad conduce a la desaparición de un probable usuario perfectible. La propuesta de superar el vacío social al que se enfrenta el arte contemporáneo con la sola concurrencia del dinero es vacua, conduce a la comprensión del arte como género quimérico, sin funciones propias.

Ante el espectáculo de la movilidad de los bienes del arte contemporáneo, la pregunta clave acaba siendo si la intervención del mercado en su dinámica actual opera en favor del trabajo de los pintores. ¿Actúa en beneficio de su perfeccionamiento, como lo hace el minoritario mercado de los potros de doma, cuya calidad preserva en grados óptimos, o como lo consigue el mercado más popular de la telefonía móvil en lo suyo? No sé qué argumentos podrían seguir a una respuesta afirmativa. ¿Cómo lo haría? ¿Es el mercado realmente garante de mejoras en el rendimiento artístico? Al contestar que no a esa pregunta inútil, colegiremos que el comercio de arte debería encontrar mecanismos de consolidación distintos a los que tiene, si le interesa mejorar los resultados de la comunicación estética. Esa comunicación sólo les incumbe a los galeristas a escala privada. Los bienes de las galerías se mueven mejor en el ritmo de lo privado que arrastrados por una dinámica de aculturización apócrifa. En cualquier escenario impersonal estarán mal distribuidos los papeles.

Javier Arnaldo

El comercio del arte contemporáneo en España

Unos apuntes incompletos y apresurados

1. A modo de introducción. El panorama sobre el que opera el comercio del arte contemporáneo en España

Aunque nadie lo quiere poner por escrito, sean críticos, artistas o galeristas, todos hablan de lo mismo en el mundillo del arte español, con el tono catastrofista que tanto placer nos produce. Esto no marcha bien, falta criterio y sobra amiguismo; el coleccionismo brilla por su ausencia; las compras de las empresas se realizan sin planteamiento profesional; arte contemporáneo y decoradores son dos conceptos que no se relacionan en este país; la crítica es casi inexistente; las galerías españolas no tienen capacidad para promocionar a sus artistas fuera de España; los jóvenes (críticos, comisarios, artistas, etc.) encuentran bloqueado su acceso profesional; la enseñanza de bellas artes está anquilosada en la mayor parte de las facultades; la enseñanza de historia del arte en la universidad suele finalizar en los años treinta del siglo, y un etcétera tan largo como una letanía.

Si bien todo lo anterior pudiera darse por cierto, basta hacer un poco de memoria para entender que sólo un milagro podría habernos proporcionado un panorama diferente. El crecimiento del sector en los últimos quince años (sus dimensiones eran antes tan limitadas que casi estaba reducido a un puñado de galerías, básica aunque no exclusivamente, en Madrid y Barcelona) ha sido tan enorme, que permite abrigar la esperanza de que en diez años ofrezca un aspecto bastante más estimulante. Éste sería el enfoque optimista del asunto, y quizás el más realista.

A mi modo de ver, los problemas fundamentales que afectan a nuestro mercado se encuentran en:

- La ausencia (salvo casos particulares, como el Museo de Bellas Artes de Álava, el Museo Marugame Hirai y la Fundación La Caixa) de colecciones públicas que presenten de forma coherente y comprensible el arte español desde los años setenta a la actualidad, con toda la variedad de soportes que ha utilizado. Cambiar esta situación sólo parece posible si se inicia un debate reflexivo sobre los últimos 25 años del arte español que permita, más allá de polémicas y gustos, hacer visible

de manera pacífica lo que de importante ha sucedido y cómo hila la situación actual con sus antecedentes.

- La urgente necesidad de una crítica honesta y sólidamente preparada. No quiero decir con ello que no existan críticos que realicen bien y profesionalmente su trabajo, sino que es necesario diseñar una estructura que permita a la universidad acercarse a lo que están creando nuestros artistas más jóvenes y que aquellos que decidan dedicarse a la crítica, el comisariado o la gestión cultural del arte contemporáneo tengan cauces en los que formarse e iniciar su actividad profesional.
- Asegurar la supervivencia de nuestros artistas más válidos, con independencia de su suerte inmediata en el mercado. Separar –dentro de lo que sea posible– el éxito social de las ayudas al artista en los momentos más difíciles de su carrera.
- La ausencia de estudios y apoyos programados al comercio del arte en España. Existen pocos estudios y los que hay son de baja fiabilidad. El apoyo que se presta a las galerías de arte no estimula ni su creación, ni el mantenimiento de líneas de trabajo consistentes que puedan articularse con independencia de las presiones más acuciantes del mercado. Es preciso que se determine la importancia del sector en la economía nacional y que se le apoye desde sus especiales características. Aunque parece claro que el futuro español viene ligado a una economía de servicios, sin embargo falta un planteamiento general que fomente la imagen de España como poseedora de uno de los mayores patrimonios culturales de la humanidad y como centro internacional de creación plástica. Esto no se hace sólo con anuncios, es necesaria una presencia cultural española en el exterior debidamente programada y que, de cara a la Unión Europea, deje claras su especificidad y la conexión con todo el ámbito latinoamericano.

Porque, en principio, parece que todos estamos de acuerdo en algo fundamental: hay artistas españoles con obra de la máxima calidad, que podrían estar perfectamente integrados en los circuitos internacionales. Pero lo cierto es que la impresión que se recibe del exterior (Alemania, Francia, EE.UU., etc.), es que no hay forma de aclararse con lo que pasa aquí: catálogos con tres centímetros de lomo para artistas irrelevantes y ausencia de documentación para artistas claves; falta fiabilidad en las programaciones de los museos y presentaciones oficiales, etcétera.

Uno de los problemas graves del mercado del arte español es que la selección de sus artistas más destacados se hace desde el exterior (Documenta, Münster, Guggenheim, etc.); no nace de una propuesta desde España. Una vez seleccionado en el exterior un artista, el mercado español lo acoge en sus brazos como un valor seguro.

2. El objeto de nuestro mercado. ¿Se puede conceptualizar eso del arte contemporáneo? ¿Es el comercio del arte una sola cosa o una multiplicidad de cosas?

Conceptualmente, el arte contemporáneo se mueve por definición en un terreno inseguro, donde la opinión ocupa un lugar importante. Lo primero que hay que aclarar es lo que significan en el contexto al que nos referimos los conceptos «comercio» y «arte contemporáneo». Los podemos definir desde dos perspectivas: lo que son o lo que queremos que sean. Es necesario manejar estas dos perspectivas entrecruzadas para entender el terreno que pisamos y hacia dónde nos dirijimos.

«Comercio» debe comprender todos aquellos factores que influyen en los intercambios de esos bienes que llamamos «arte contemporáneo». Actúan como factores para la venta artistas, galerías, museos, fundaciones, empresas con actividad expositiva o promocional, medios de comunicación, críticos, premios. ¿Quiénes son los compradores?: particulares que realizan compras esporádicas, coleccionistas (algunos son a su vez artistas), empresas, museos, fundaciones, galerías, críticos, medios de comunicación. Como se ve, en bastantes supuestos, el mismo sujeto vende (o influye en las ventas) y compra.

Más complejo parece delimitar qué es lo que entendemos por arte contemporáneo (por supuesto que no se trata de hallar un concepto académicamente aceptable, sino que pueda servir en un contexto de mercado). Puede ser útil buscar una delimitación del ámbito por el propio significado de las dos palabras que construyen la expresión lingüística.

Arte es, en primer lugar, aquello que los artistas definen como tal. El argumento, aparentemente débil, es muy consistente en la realidad. Esto nos lleva a la cuestión de cómo se conforman las opiniones y criterios sobre el arte y cómo se recoge la información de variadas fuentes y cómo determinamos el valor de esas fuentes. Con arreglo a mi experiencia, es finalmente el criterio de los artistas el que prevalece. En segundo lugar, es lo que otros expertos en la materia –que no sean artistas– determinan qué es arte: críticos, galerías, museos, ferias de arte, medios de comunicación, decoradores. El valor de las opiniones está en relación con el nivel de conocimientos, honestidad, experiencia y fiabilidad demostrado en ocasiones anteriores. Las opiniones, sin embargo, están decisivamente influidas por los elementos que componen el mercado (galerías, museos, críticos, comisarios, etc.). Esto quiere decir, en definitiva, que las opiniones que se sustenten deben llevar la coletilla «en el estado actual de nuestro conocimientos» y quedar sujetas a cualquier posible revisión futura. Esta inseguridad, que habitualmente se considera uno de los mayores inconvenientes de la

obra de arte para comercializarla, constituye a su vez uno de sus mayores atractivos, ofrece al aficionado uno de los últimos territorios que no está estrictamente normado en la sociedad actual.

Por otra parte, la obra de arte, aunque generalmente se destine a decorar, no es un objeto decorativo y, aunque las obras de arte importantes alcancen con frecuencia un alto precio en el mercado, precio de la obra y valor artístico no son elementos que se relacionen necesariamente. De la misma manera que «ejemplar único» u «obra múltiple» (ediciones) no dicen nada del valor artístico de la pieza, aunque contengan una pista importante sobre su precio.

Contemporáneo es el calificativo que acompaña a la palabra arte. Podemos referirlo a un período histórico amplio (desde las vanguardias hasta nuestros días, o incluso hacerlo coincidir con el concepto de historia contemporánea) o como sinónimo de actual. De hecho, empieza a haber muchas voces partidarias de utilizar el término «actual» o «emergente», para diferenciar el arte de hoy de todo lo que le ha precedido.

Esto está reflejando la existencia de dos mercados, con fronteras en ocasiones borrosas. El comercio de arte contemporáneo, que comprende desde obras de altísimo precio (Picasso, Klee, etc.), hasta la producción de artistas muy jóvenes, no es en realidad un mercado que pueda manejarse unitariamente. De hecho, si atisbamos en las estructuras de galerías, museos e instituciones, observaremos que ofrecen diferencias notables. Al igual que no es lo mismo vender un Paul Klee que un Alicia Martín, tampoco es lo mismo producir una exposición de uno que de otra. Las estructuras comerciales que realizan estas operaciones son también diferentes. Lo que marca la diferencia, en la mayoría de los casos, es el precio de las obras que se manejan. No es lo mismo la estructura de una galería que vende obras de los propios artistas que promociona que aquella que vende «nombres consolidados» o «firmas», como se suele decir. Los que demandan esas obras son, generalizando, también sectores distintos de compradores, aunque una parte de ellos se encuentre orientados a ambos mercados.

Esta duplicidad de mercados de arte contemporáneo es lo que ha movido la creación de la feria «Art Forum Berlin», enfocada prioritaria, pero no exclusivamente, al arte actual o emergente. Los intereses de las galerías que comercian con obras de alto precio están cada vez más mezclados con los de las casas de subastas. Y aunque el fenómeno no haya alcanzado todavía en España la importancia que tiene en países como EE.UU., parece fácilmente previsible que en un plazo no muy lejano lo alcance.

La idea de que el arte contemporáneo es caro no se corresponde con la realidad. Se pueden comprar obras interesantes y de calidad desde precios

muy bajos (2.000 ptas., por ejemplo). Por 25.000 ptas., se ofrece un abanico amplio, que incluye ediciones de artistas importantes. En la banda entre 100.000 y 200.000 ptas. pueden encontrarse infinitud de obras de calidad de los más diversos artistas y con condiciones de pago muy amables. Esto significa que la crisis de principios de los 90 que hoy todavía se prolonga, no obedece de modo exclusivo y ni siquiera primordial a la situación económica, sino más bien a una situación cultural. Y, por otro lado, mientras no se abra camino la idea de que las obras de arte tienen los mismos precios y se pueden adquirir de la misma manera que cualquier otro objeto de consumo, no podrá crearse un mercado que merezca el nombre de tal.

3. La experiencia de la galería. Un bosquejo

En España, hoy, más que establecer una teoría general sobre lo que es o debe ser una galería, creo que sólo podemos hablar de diferentes modelos que se han llevado a la práctica, muy ligados a la visión personal del mundo del arte que ha tenido cada galerista. Dentro del sector, siempre se ha defendido la experiencia de los que han conseguido culminar la arriesgada empresa de mantener abierta una galería. Esta experiencia proporciona informaciones como las siguientes:

- El arte no decorativo es *cuasi* invendible.
- Lo que vende es el nombre (de la galería o del artista) no la obra.
- El coleccionista prácticamente no existe. Cuando compra, elige nombres, no aborda la obra de arte como propiciadora de experiencias que proporcionan conocimientos importantes, imposibles de adquirir de otra forma.
- Una galería tiene que vender obras de cierto precio, en otro caso no puede sobrevivir.
- Los compradores de arte actual son principalmente instituciones.
- Los decoradores no saben apreciar el arte contemporáneo.
- Lo importante es colocar la obra en determinadas colecciones.
- Las obras se venden en función de las relaciones sociales que se mantengan.

Más allá de que estas afirmaciones sean ciertas o no, la cuestión es que, si bien se debe aprovechar al máximo la experiencia de cuantos nos han precedido, la galería hay que «inventarla» de nuevo, de manera que se adapte al entorno en el que actúa que, dicho sea de paso, tiene bastante poco que ver con el de hace quince años.

4. El caso particular de Galería & Ediciones Ginkgo

Ginkgo nace como editora de obra gráfica y múltiples en 1989. El planteamiento era muy sencillo, consistía en producir ediciones muy cuidadas (carpetas de obra gráfica en la mayor parte de los casos) de artistas a los que pudiera calificarse de excelentes y estuvieran en un momento interesante de su producción. La intención comercial se deducía de forma inmediata de lo anterior: la obra de calidad, de artistas con el máximo nivel, a precios asequibles se vendería con gran facilidad. La obra debía comercializarse a través de galerías, que actuarían como distribuidores. Se editaron en aquellos comienzos carpetas de Alfredo Alcain, Nacho Criado, Juan Hidalgo, Eva Lootz, Mitsuo Miura, Carlos Pazos, Manolo Quejido, etc.

Pero la lógica comercial que dio sentido inicialmente al proyecto no encontró un reflejo en el mercado y, cuando llegó la crisis de principios de los noventa, la situación exigió abrir una galería que comercializara lo que producíamos (a finales de 1992), ya que no estábamos dispuestos a cambiar los criterios con los que seleccionábamos nuestras ediciones. Posteriormente, la propia actividad expositiva nos llevó a ocuparnos (en 1994) de artistas nuevos, a los que casi nadie prestaba atención después del gran fiasco del «ser joven es un valor» de los años 80. Entre estos nuevos artistas estaban Txaro Fontalba, Alicia Martín, Mateo Maté, Juan Pérez Agirregoikoa, Óscar Seco, etc. Era un momento muy delicado para la supervivencia de las galerías que se habían abierto durante los ochenta, es decir, para casi todas, de modo que la voluntad de riesgo había quedado seriamente mermada. Ginkgo intentó hacer discurrir las dificultades a favor propio, asumiendo esos riesgos con los que casi nadie se atrevía.

En la actualidad, las líneas de trabajo de la galería están definidas. Por un lado existe la actividad de la editora que publica obra gráfica, múltiples, fotografías, etc., de artistas cuya actividad comienza –fundamentalmente– en los setenta y posteriormente (Alfonso Albacete, Alfredo Alcain, Elena Blasco, Nacho Criado, Carlos Franco, Eva Lootz, Mitsuo Miura, Carlos Pazos, Manolo Quejido, Adolfo Schlosser, Dis Berlín, Christine Boshier, Pep Durán, Jordi Colomer, Alicia Martín, Mateo Maté, Juan Pérez Agirregoikoa, Óscar Seco, etc.). Ligadas a la actuación como editora surgen exposiciones especialmente proyectadas por los artistas que editan y exposiciones de ediciones muy especiales que pretenden abrir un mercado interesado en valores históricos, cuya influencia pervive en los trabajos que se realizan actualmente. Por otro lado, la mayor parte de la actividad se dedica a la exposición y promoción de jóvenes artistas, algunos de ellos completamente desconocidos. Finalmente, también se realizan exposicio-

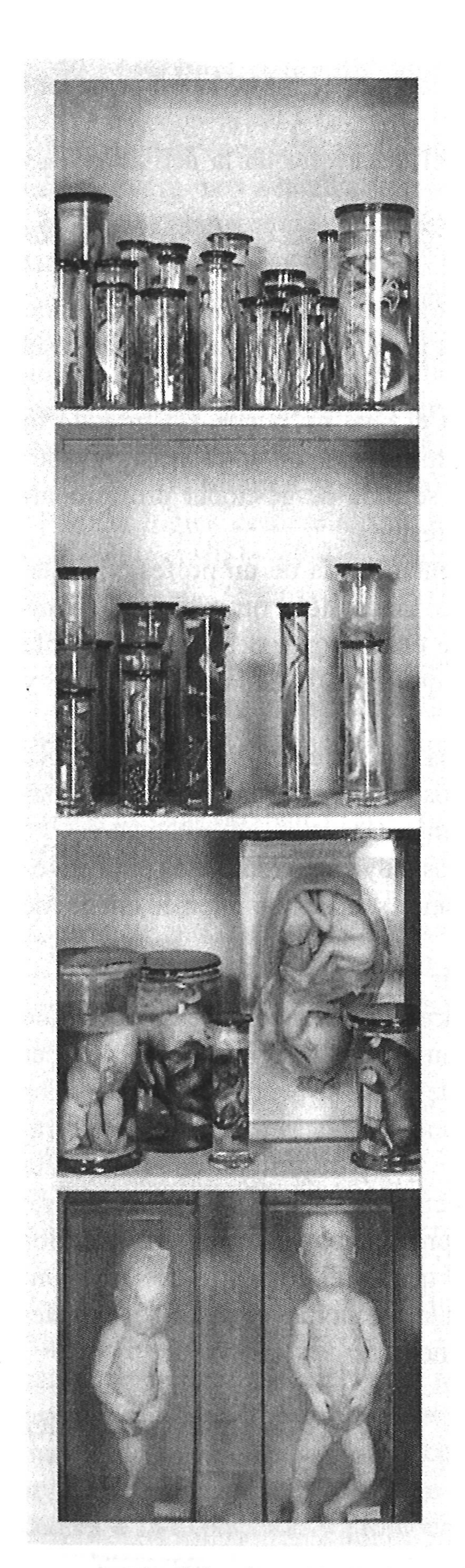
nes de artistas consolidados (esta temporada, por ejemplo, la del canadiense Ian Carr-Harris).

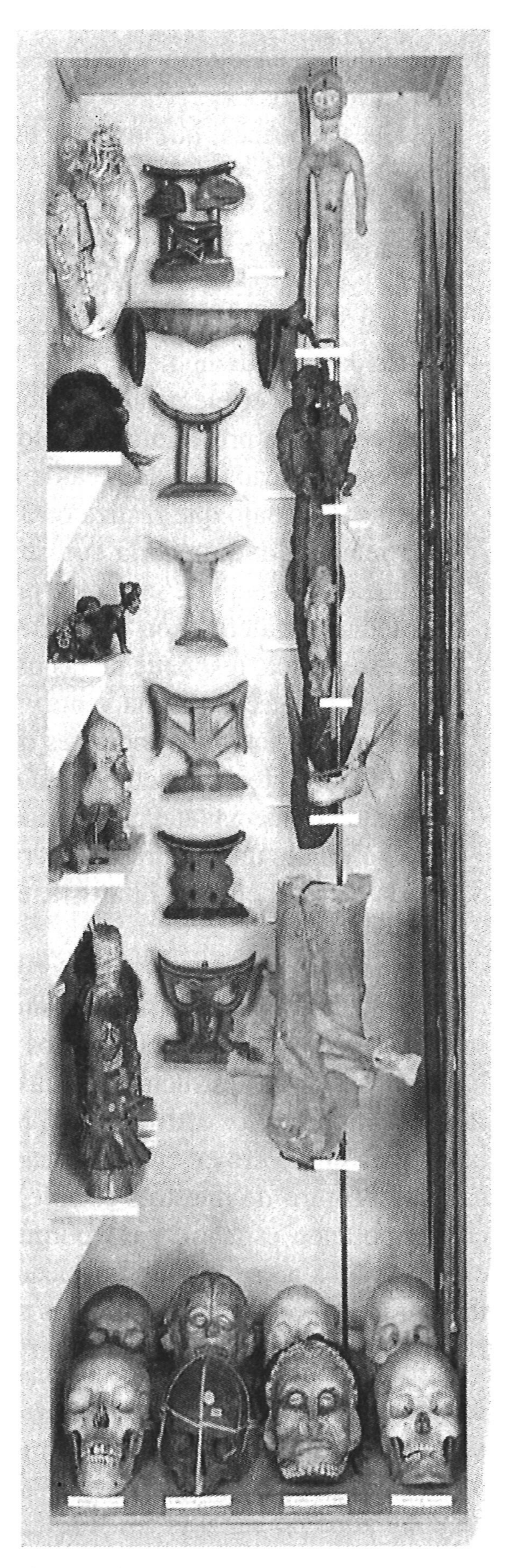
Las ideas motrices, que marcan todo el desarrollo de la actividad, son pocas:

- Una galería es una empresa, a pesar de todas las características particulares que ofrezca.
- Una galería debe mantener un criterio independiente del mercado actual, la crítica, los museos, etc. La rentabilidad de su actividad está diferida en el tiempo.
- El artista es el elemento básico, sin el cual no puede existir todo lo demás. Es un profesional. Por lo tanto, la relación entre artista y galería está marcada por la idea de que se trata de gestionar profesionalmente el trabajo que realiza otro profesional.
- La relación de la galería con su clientela es la de un profesional que realiza un trabajo de selección previo, mediante el que asesora al comprador. La galería, con el margen de error propio de la actividad a la que se dedica, responde de las obras que muestra en las exposiciones y de las que ofrece para la venta.
- Uno de los activos principales de una galería es la información y, por tanto, debe atenderse como uno de los objetivos principales. Esto conlleva una especial atención hacia la infraestructura informática.
- La galería es una empresa de servicios, cuya actividad debe estar enfocada hacia el cliente. El artista, en cierto sentido, también es cliente de la galería.
- La galería debe formar a su personal.

Ciertamente, todavía es muy pronto para saber si los planteamientos que se han descrito pueden por sí solos afianzar una galería y hacerla crecer hasta constituir una estructura sólida desde la que se puedan garantizar unos ingresos dignos a los artistas y una remuneración adecuada de los que trabajan para ella. Pero en cualquier caso, lo que parece flotar en el ambiente es que el futuro de nuestros establecimientos y, en consecuencia, del arte contemporáneo español, pasa porque aprendamos a adaptar los criterios empresariales a ese mundo tan peculiar que es el comercio del arte contemporáneo, porque las estructuras actuales de la mayor parte de las galerías hacen más que dudosa su supervivencia.

J. Arturo Rodríguez Núñez





Colecciones de Carl von Linné y Pitt-River (Copenhague).

Mercancías

No hacemos mercancías, sólo regalos: si esta afirmación de Bertold Brecht despierta alguna sospecha en la poesía, para la que fue enunciada, en el caso de las artes plásticas resulta evidentemente incorrecta. Por otro lado, también resultaría inapropiada la contraria, *no hacemos regalos, sólo mercancías*, aunque explícita o implícitamente haya servido de lema de algunas actitudes artísticas recientes.

Ni siquiera se puede pensar que fuera así en un principio, todo regalo, ni se puede imaginar que será así su final, todo mercancía. Regalo y mercancía son inseparables en el hecho artístico, pues el impulso que afirma el derroche promociona simultáneamente el que garantiza la producción. En el objeto artístico «acabado» se encuentra el arte, y el espíritu originario del arte es el que suscita el objeto mercancía, de la misma manera que la vaca contiene a la hamburguesa y la hamburguesa sugiere la vaca, la una pastando en idílicos campos verdes, la otra en bandejas de poliespán en la sección de carnes del supermercado, en unidades dispuestas para su consumo. Existe retroalimentación entre la vaca y la hamburguesa porque la calidad de una está supeditada a las condiciones de vida de la otra y, a la vez, la existencia de la vaca depende de la comercialización de sus productos, como se demuestra en la paulatina desaparición de las especies animales que han perdido su mercado. Siempre ha existido una conexión esencial entre el arte y el mercado, y la forma en que esta conexión se ha ido complejizando, no afecta a la identidad del fenómeno artístico.

Entendemos por arte: el impulso de no-ser, de perfectibilidad en el no-ser, de sublime; el proceso de materialización de este impulso en una obra, del discurso a la nada y de la nada al discurso; por último, también es arte el objeto mismo resultante. Si aceptamos que el fenómeno artístico está presente en los tres casos, algo hay en la conversión de la obra en mercancía que la hace también arte.

Pero podría decirse que este desplazamiento hacia la mercancía apunta todas sus características ya en la materialización del objeto, pues éste, por su existencia como perfecto mecanismo que conjuga forma y fondo, hereda la alienación que es constitutiva de toda obra de arte: en el objeto se fija

el instante, se hace permanente lo esencialmente fugaz. La alienación de la mercancía es sólo un caso, más sutil y complicado, pero en el que se repite la misma deuda que existe en la objetualización del impulso artístico, un último proceso en el sistema de transformadores que canalizan la energía liberada por el arte. El mercado del arte lleva a éste al terreno de lo mensurable, de lo sujeto a contratos, leyes, formatos y medidas, susceptible de interpretación y por tanto de venta. Pero la paradoja se da ya, en un primer nivel, en esta objetualización: el arte se aliena en el objeto, y el objeto está inscrito en el sistema del valor. Y el arte sin objeto (y por tanto sin mercado) no puede ser, ya que no hay contradicción donde no hay dicción.

Llevar un objeto a la etapa de la mercancía es hacer público su precio ocultando su valor, ocultar su valor para poder hacer público su precio. Las nuevas obras, necesarias, devuelven el arte al lugar donde el valor (el sentido) se desplaza indefinidamente, para lo que buscan objetos "inapreciables" (sin sentido). Lo sublime se resiste a ser fijado en un precio, a establecer contrato, pues su razón de ser es negar el contrato, buscar una expresión, imposible, que niegue definitivamente el contrato.

Ayer fue un buen día. La sucesión de las vanguardias podría analizarse aislando otras condiciones, sin duda conectadas o paralelas, exclusivamente en términos económicos. Los artistas, imposibilitados para hacer obras que no fueran mercancías, hacían mercancías peligrosas, en un intento de subvertir las relaciones económicas de la obra, desplazando los parámetros de la economía, haciendo de la teoría de la necesidad, teoría batailleana del derroche, transformando el valor de uso en valor sagrado por medio del juego simbólico. La obra nacía como regalo, como derroche espectacular, una conversión de objetos útiles en objetos sagrados que solamente respondía a necesidades simbólicas del productor, sujeto de la obra. El espectador quedaba, al momento, fascinado por la seductora atracción que sobre él ejercía la calidad «inconmensurable» de los objetos, o el porte digno y sobrio de quien los había producido trabajando sin proyecto, sin promesa de beneficio futuro. Convertido ahora en coleccionista, hacía suya la obra, suyo el sacrificio, invirtiendo su tiempo y dinero (derrochándolo) en hacerse partícipe de ella. Y de esta manera la obra se encontraba en el umbral del mercado. En cuanto una obra era alcanzada por las relaciones económicas establecidas, el artista buscaba la siguiente obra en el espacio (huidizo) de lo incomparable/incomprable. Mientras existe sublime, existe necesidad de adquirirlo; mientras existe sagrado, existe necesidad de sacrilegio; mientras hay culpa es posible la purificación.

Por entropía la estructura socioeconómica lleva, cada vez más sistemáticamente, a la inclusión de los objetos artísticos en un mercado. Éstos se

liberan por un momento dando expresión a su contradicción interna, haciéndola patente, superándola dialécticamente para acceder, de esta manera, a un nuevo nivel no sujeto al contrato: juegos sobre el mercado, de desestabilización del contrato de intercambio, producción de objetos no integrables en su lógica. En ellos se ha alojado el arte, pues en esta relación, en su desentrañamiento, se han podido encontrar, durante un tiempo, nuevos ecos de lo sublime. El arte es otra cosa que lenguaje, pero que se presenta como lenguaje (presenta su falsedad paradójica). Dice: ¡Aceptad las reglas del juego, que yo me las saltaré!

Hoy ha sido un buen día. La crisis del mercado está perfectamente identificada con la crisis de lo sagrado, pues donde no hay sacrificio no puede existir el derroche espectacular de la compra de obras de arte que no son sino herramientas. La estrategia contra el mercado se ha convertido en logística: de cohete de fiesta a proyectil. Cibernética y cálculo de ingeniería: ¿dónde se encontrarán la obra (el misil) y el público (el avión) en el futuro? ¿coincidirán en algún momento en el mismo punto?

La existencia del mercado era posible, paradójicamente, por el malentendido que se producía al suponer que las obras eran inmanentes, no susceptibles de ser introducidas en el mercado, en la creencia de que el objeto artístico era puro, pero ya se ha dicho que por ser objeto está alienado. Malentendido del artista, del galerista, del coleccionista. El malentendido se ha disipado por el cinismo del mercado, por la realización de su objetivo que, en la clarificación de sus relaciones, se deshace a sí mismo. Como el artista, el comprador realizaba su depuración sacrificial en el fenómeno arte, a través de un mecanismo combinado de expiación de la culpa y adquisición de prestigio, pero ahora que el arte ha invadido todas las categorías, y el diseño, la publicidad, la manera de vestir, contienen un algo artístico, todo el mundo purifica a pequeña escala en sus relaciones cotidianas, y no hace falta delegar en un profesional específico la redención. En una sociedad de simulación todo es derroche espectacular, y aunque exista una conexión con lo funcional, con lo útil, está tan escondida que no se hace patente a quien se purifica en sus usos y costumbres.

Como toda la actividad actual del mercado se basa en convencer al coleccionista de que el objeto artístico todavía es sagrado, y que lo sagrado es valioso, necesario, quizá rentable, las relaciones artistas-galeristas o galeristas-coleccionistas, se rigen sincrónicamente por las reglas de la más exquisita nobleza y por las del más desnudo capitalismo (mostrando y ocultando la mercancía).

En cierto modo se ha aceptado la sabia y cínica (por clarificadora) proposición de Warhol: *Supongamos que vas a comprar un cuadro de dos-*

cientos mil dólares. Creo que deberías coger ese dinero, atarlo y colgarlo de la pared. Así, cuando alguien te visitara, lo primero que vería sería el dinero en la pared.

Mañana será un buen día. Existen miríadas de artistas húmedos de deseos de una intangibilidad que se logra, sólo a medias, en el arte efímero (más efímero); en la reproducción industrial del objeto donde éste pierde su "peso" sagrado; en el desleimiento, en otras disciplinas o en la cotidianeidad: en esta disolución de lo artístico de la moda, del diseño, de la publicidad, de la vida íntima, de la política: en la indefinición de sus límites. Para nuevas formas artísticas aparecen nuevas formas de mercado que no son nunca más de intercambio de objetos por dinero, ya que éstos han perdido su *status*.

Existen distintas posibilidades futuras del arte como oficio, como sector económico específico, como disciplina, digamos como producción de mercancías, caracterizadas, fundamentalmente, por la disociación de la forma y el contenido o por un cambio del equilibrio inestable que existía entre estos dos términos:

Uno) Lo específico artístico se convierte en *software*, y el soporte en el que se encuentra, disquette, cinta de vídeo, papel impreso, utensilio doméstico, no tiene un valor como objeto. Se reproduce indefinidamente, se colecciona, queda al alcance de toda la sociedad, se carga y se descarga de sentido.

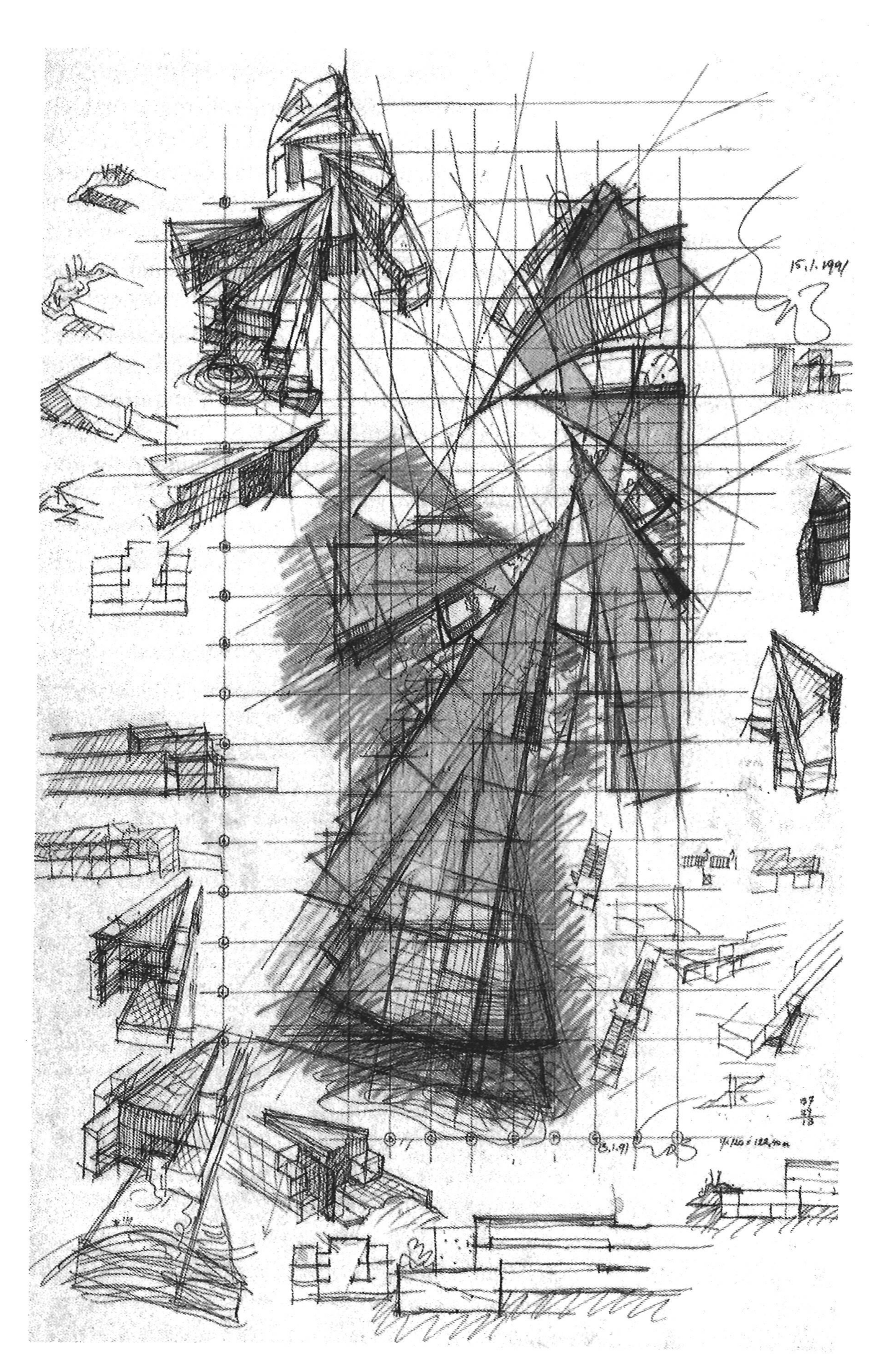
Dos) El artista vende su tiempo. Los procesos en los que se ve envuelto son financiados por becas, ayudas o encargos, dependiendo de las necesidades de rentabilidad inmediata que tenga el dador. Si el plazo de realización de beneficios es pequeño, se convierte en asalariado, y forma parte de la estructura de la empresa, casi sin derecho a aparecer en créditos: se vuelve un conmutador mínimo de relaciones, como sucede con los creativos de las grandes empresas informáticas. Para el artista heredero de la tradición romántica es una tragedia, supone la desaparición del artista como autor individual, pero es algo poco importante para otros artistas que en absoluto tienen esta necesidad de originalidad.

Tres) Artistas que trabajan con tecnología sofisticada conservan su prestigio individual, pero interaccionan estrechamente con la empresa. Las obras financiadas por patrocinio de compañías sirven para que de esta manera se comprueben los productos, se publiciten, y se desarrollen nuevos posibles usos futuros de la tecnología que todavía no han sido imaginados. Es un caso que se ha dado en la historia en la figura del arquitecto, que ha de mover una gran maquinaria económica, social y política para que haya lugar para su creación.

Cuatro) Artistas que trabajan en el texto, abandonando el objeto. Dado que el sistema económico en su complejidad demanda objetos atractivos, significativos dentro del sistema tecnológico y cargados de obligaciones formales, se rechaza la producción buscando una libertad de creación que se muestra, en cualquier caso, comprometida por la falta de objeto, por la debilidad formal del texto.

Todas estas formas y sus mezclas están insertadas en lo funcional aunque, por supuesto, conservan, dentro de su marco, un espacio de libertad que hace posible la creación. Lo que cada vez es más difícil es dar expresión a la paradoja. Lo sublime no puede dejar de existir y quizá se encuentra ahora en el arte que ya se ha disuelto por completo, en un artista que trabaja en el vacío (o que lo contempla): vacío de contenido, de intenciones, de deseos, de intereses definidos: un *ready-made* emancipado, sin ayuda, en un contexto *ready-made* y con espectadores *ready-made*.

Manuel Saiz



Esbozo de Zvi Hecker (1996).

No veíamos ni un duro
(Espacios blancos para la vanguardia: 1940-1965)

Recuerdo todavía un anuncio en *El País.* Eran los primeros meses de 1978, un anuncio a toda página en el que un listado de galerías de arte enmarcaba un fragmento del *Guernica. Salvar el arte,* decía con letras enormes y así más parecía un reclamo histórico, de aquellos que se encargaba de lanzar el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid, un organismo que presidía en plena guerra Julián Besteiro y que tuvo entre sus cometidos la salvaguarda del tesoro histórico-artístico.

Pero ahora, en 1978, el anuncio de *El País* venía subtitulado de forma un tanto decadente, con una leyenda más propia de un dandy finisecular. *Salvar el arte, porque la vida imita al arte.* A la derecha del todo, la página se cerraba en una columna con los hombres de todos los integrantes de Arga, *Asociación de Profesionales de Galerías de Arte.* Las treinta galerías suplicaban a coro en otro lema: *Confíe en las galerías de arte profesionales.*

Los estudiantes de esta época habíamos conocido la vanguardia histórica a través de las muestras de la galería Multitud –el póster de *La Barraca* de García Lorca le hacía compañía a la miniatura del *Guernica*– y nos movíamos muy a gusto, tanto por Buades como por Vandrés; habíamos aprendido de los artistas conceptuales a cuestionar la unicidad de la obra de arte o el estatuto del creador, a repensar las estrategias de difusión y mercado.

La eclosión de galerías tras el *boom* económico, su asociación frente a la crisis inminente y el interés que sus problemas despertaron en los medios, hicieron que me interesara por los centros madrileños de difusión y mercado del arte contemporáneo y formalizara con ello uno de esos trabajos académicos necesarios para finalizar la licenciatura. Fue Castro Arines, crítico del diario *Informaciones,* y considerado por todos como «un archivo viviente», quien sugirió que me olvidara de un pesado trabajo sociológico: «...más para economistas, sabe usted, el *boom* de las galerías coincide con el del petróleo y de pronto surgen pintores de domingo y señoritas deseosas de decorar apartamentos y otros tantos que ponen negocios, pues no hay diferencia entre estas salas y las tiendas de telas de la Plaza Mayor...».

Los datos de la prensa y los testimonios se fueron convirtiendo poco a poco en una historia viva. ¿Dónde empezó todo, quiénes defendieron la modernidad frente a los restos decimonónicos, caducos y teñidos de fétida solidaridad con el régimen?

Los locales y las personas que los regentan se me abren a una calle muy fría por la que circulan señoras con gorritos de astracán que asisten a inauguraciones de postguerra al lado de sus acompañantes masculinos, envueltos a su vez en gruesos abrigos de paño. En las fotos que rememoro, veo a marquesas y diplomáticos que entran y salen de la Academia Breve de la Crítica de Arte, de alguna inauguración de los Salones de la Once que había puesto en marcha Eugenio d'Ors en la Galería Biosca, donde me recibe su propietario. Aurelio Biosca, un catalán impecablemente vestido, se me presenta ahora como un rostro enjuto al que acompañan en su verticalidad las rayas grises del traje, una persona que había dejado demasiado atrás el pasado como para rescatarlo con el apremio que yo le exigía: «...no se vendía nada, no había nada de nada, aunque hice todo lo que estaba de mi mano, me involucré en la aventura de Eugenio d'Ors, en los Salones de la Once y la Academia Breve de Crítica de Arte, tuve a Tàpies, a los integrantes de *Dau al Set,* al grupo *El Paso...,* pero hable con Juana Mordó, vaya de mi parte, ella se lo contará todo».

Pacientemente, la hemeroteca, el entusiasmo y algunas personas que me encomendó Castro Arines iban demostrándome que sí había habido algo, alguien.

Los pintores madrileños más jóvenes comienzan a buscar refugio en espacios «muy modernos, muy vanguardistas». Entre las casas de muebles y los negocios de marcos y decoración que albergaron el entorno del arte en los primeros cuarenta, merece destacarse, además de la «audacia» de Biosca, la galería Estilo, la salita de la tienda de muebles de Emilio Peña, persona vinculada a la Academia Breve en la que después de la guerra se presentan las primeras exposiciones individuales de Llorens Artigas y Ángel Ferrant. Pero en torno a 1945 nos encontramos con lo que en algún momento he denominado el fenómeno de las librerías/galerías, espacios que frecuenta gente más joven, sin abrigo ni gorrito de astracán, pintores y escritores de esa generación de bares y locales que los albergan toda la noche, generación que huye de la miseria y la ramplonería del régimen por una vía muy digna: el chiste, la parodia, la tertulia y el juramento implícito de no separarse hasta el amanecer.

Entre estas librerías destacan en primer lugar, lugar heroico/cronológico, Clan y Buchholz. En ellas los pintores no compran los libros. Se extasían ante las monografías de Picasso, Juan Gris o Miró, pequeños museos imaginarios, muy básicos, que sustituyen la carencia de originales. Los libreros que los acogen saben muy bien que con ellos nunca van a hacer negocio.

Así, Karl Buchholz, judío alemán residente en España, apadrina en diciembre de 1945 la «Joven escuela madrileña»; con ello pretende «alentar a esos artistas que buscan una vida difícil y no se acomodan al ambiente comercial y fácil». En la galería de este librero, en 1957, el grupo *El Paso* realiza su primera exposición, casi coincidiendo con la presentación en La Sala Negra, un local de Huarte en el Paseo de Recoletos que José Luis Fernández del Amo había acondicionado como sala «dedicada a exposiciones de arte de vanguardia».

Así, Tomás Seral, en su librería de la calle Arenal, se constituye en espacio abierto y generoso, lugar de conferencias, lecturas de obras inéditas, conciertos, y en editor de la colección *Artistas Nuevos,* que dirige en colaboración con Matías Goeritz. «Galería de minorías», dice la prensa. Emociona pensar hoy que esas minorías se reúnen en 1948 en homenaje a Paul Klee, maestro del arte contemporáneo en la que participan, entre otros, Ferrant, Llorens Artigas, Maruja Mallo y Matías Goeritz. Seral será también la figura indiscutible de los primeros cincuenta cuando vende la librería a Carmina Abril y se lleva el título al número 15 de Espoz y Mina. Allí «al lado de una bibliografía rara y espléndida», intenta poco a poco vincularse con la línea rota tras la guerra. Inaugura, dice la prensa, «presentando alguna de las obras de los plásticos de más acusada personalidad y que mayores controversias han suscitado en los cincuenta años transcurridos del siglo XX». Se refieren a Picasso, Miró, Chagall, Klee, Torres García, etc.

A partir de 1954 la librería/galería tiene un nuevo dueño: José Antonio Llardent. Pasé una tarde soleada con su viuda. María Luisa Llardent me advirtió que le costaba un esfuerzo tremendo bajar tanto en el tiempo y por ello interrumpía cualquier conversación banal con esa forma de ir desgranando las palabras, certeras, pero sin los nexos ortodoxos, que ha puesto de moda la terapia del diván: «Cambiamos la sala, José Antonio lo pensó mucho y muy bien, grandes paneles de contrachapado pintado de temple picado, de ras de suelo a ras de techo, un plafón de escayola, un doble ambiente, los paneles ocultan el almacén de libros importados –prohibidos– y así quedaba un espacio vacío que podíamos utilizar como sala de exposiciones». De esos muros blancos colgó vanguardia histórica y Saura, Mampaso, Millares. Celebraba encantada la primera exposición de Chillida, a pesar de los temores del propietario del local que ya veía el suelo abierto a causa de la escultura del vasco. Recuerdo que me fascinó el relato de las artimañas de su marido cuando, junto a Antonio Saura, inventaba la crítica, dado que, según ella, nadie, excepto Castro Arines de *Informaciones,* solía aparecer por allí. «Firmaban con nombres rimbombantes».

Viví parte del lado más escéptico y más duro de esta generación en mis conversaciones con Carmina Abril y Manolo Conde. De esta generación

dolida y desengañada cada día de todo y con todos por no dolerse y desengañarse directamente con algo frente a lo que no tenían más opción que la cárcel de Carabanchel.

Con Carmina hablé varias veces en la librería de la calle Arenal que acababa de ser agredida por los «fachas» de turno. Sabía lo que yo le preguntaba, pero no quería hablar. Se reconocía un poco mecenas, pero retrotraerse en el tiempo, por no sé qué extraña razón, le resultaba muy incómodo. Poco a poco llegaba la confidencia: «Hubo multas y juergas y borracheras y se leían poemas, por aquel entonces los grabados de (...) estaban regalados y nadie los quería. Pero siempre hubo en la galería un lugar vacío para colgar cuadros».

Me impactó especialmente el escepticismo de Manolo Conde. Visitamos casi todas las tabernas de los alrededores de Alonso Martínez y sólo quiso que le reconociera poeta. No quería saber nada de *El Paso* ni de sus contactos con los galeristas «de avanzada». «Sólo soy un poeta».

A la mañana siguiente me hacía llegar a casa una nota muy lacónica de la que transcribo parte:

La Galería Fernando Fe, bajo mi dirección, tuvo una intensa actividad artística y social. Yo organicé la primera exposición de arte abstracto en España, en 1954, con obras de Quirós, Oteiza, Mampaso, Úbeda, Feito, Canogar, Labra, Clavo, Guillermo Delgado, Alberto Neuenschwander, y varios más.

También organicé ciclos de conferencias y coloquios sobre arte de vanguardia, en las que participamos José de Castro Arines, Edmundo de Ory (que habló sobre el surrealismo) y yo.

Las reuniones eran casi cotidianas, o bien en la galería o en casas de amigos; también en «colmaos», después de cenas.

Durante todo el tiempo en que me ocupé de la Galería, no solamente no cobré un duro, sino que me costó mucho dinero, cosa de la que no me arrepiento.

(...)

María Lola Romero nunca dirigió la Galería, porque no estaba preparada para ello. Simplemente era hija de los dueños de Fernando Fe, y el pintor Fernando Mignoni, amigo mío, me presentó a ellos. Eso fue todo.

Los escritores son muy proclives a hablar de su obra, te introducen paciente y concienzudamente en ella. Pero los artistas plásticos son bastante herméticos (si pudiera hablar o escribir, dicen siempre, no me dedicaría a esto), son, como muchos músicos también, muy dados a la anécdota: recuerdo un día... Así me iba introduciendo poco a poco en la galería Palma, en Clan, Buchholz y Fernando Fe. Así me hicieron conocer parte de la his-

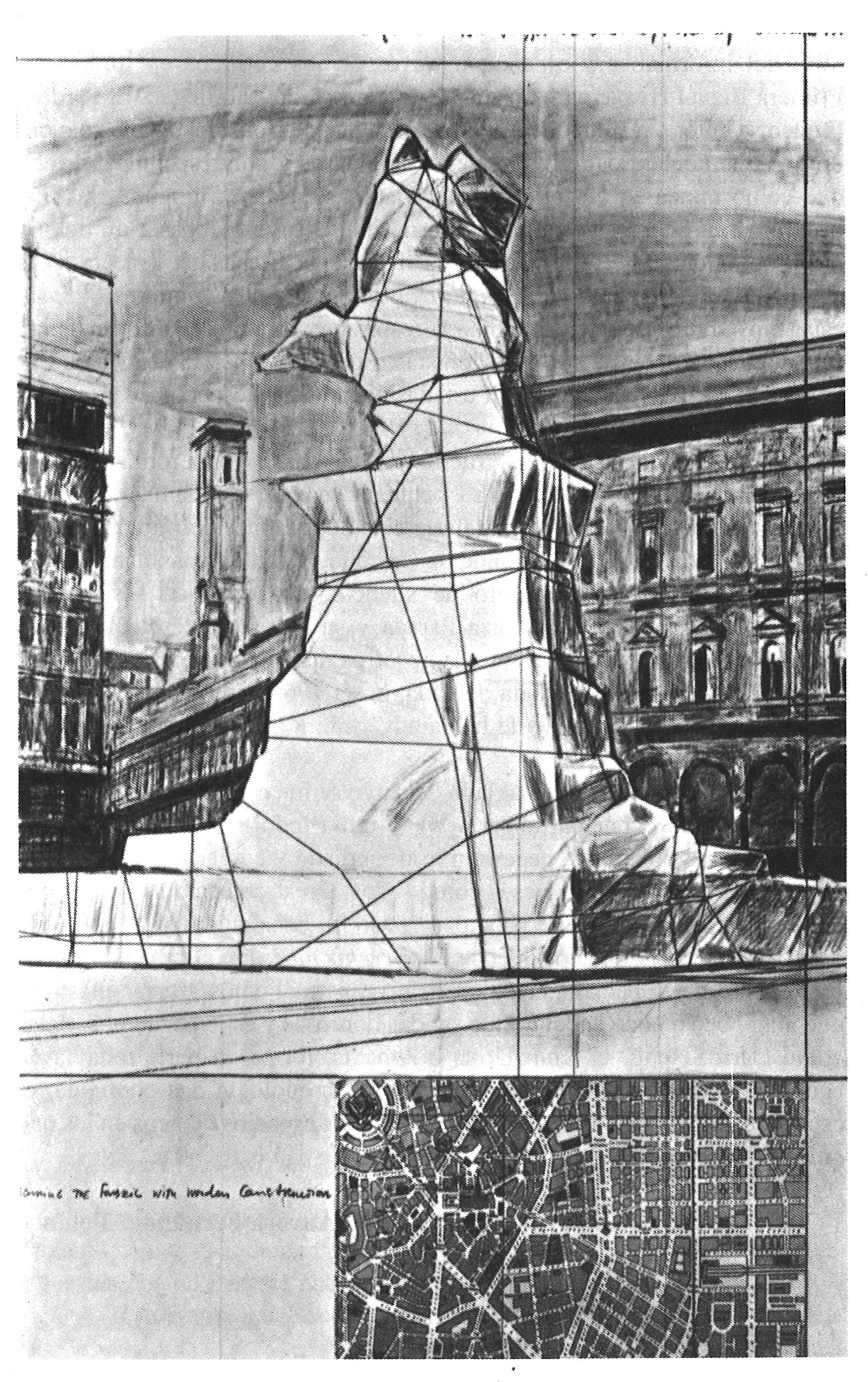
toria del informalismo español, a través de los cotilleos en torno a la Primera Bienal Hispanoamericana: resulta que todo esto llega a El Pardo y Franco se entera, resulta que Fulano y Mengano y González Robles diciendo que quería cuadros muy grandes, muy negros y muy españoles, resulta que como nunca se vio que con un cuadro se asaltara ninguna Bastilla, triunfan y comienza el renombre internacional. Tuvo que pasar un tiempo hasta que González Robles decidiera llevar a la Bienal de Venecia a los componentes de *El Paso* y a los de *Dau al Set* y a otros pintores que, sin estar en ningún grupo, respondían o respiraban el aire del informalismo. Resulta que al decir de sus protagonistas, Europa y América del Sur se rinden a sus pies. Y resulta que allí estaba Juana Mordó esperándoles con los brazos abiertos en Biosca.

Los primeros brazos abiertos, fructíferos a la larga, se hicieron realidad en 1964 en la calle Villanueva. «La pequeña Juana», así llamaba Moreno Galván en *Triunfo* a la primera galería cuando, después del famoso *boom,* abrió Juana Mordó el local grande de Castelló. También con Juana Mordó tuve la impresión de un pacto de silencio, una amnesia sospechosa. Mientras charlaba con Esperanza Parada y su marido, el escultor López Hernández, Juana pasaba delante de nosotros, quizá con excesiva frecuencia, sin dejar de repetir: «Nada de nada, hasta 1965 nadie vendía nada, no había nada de nada, pero yo le había advertido a Biosca que cambiaría el rumbo de las cosas».

En el despachito que había al lado del suyo se fue convocando gente; ella misma no pudo evitar participar: «Yo lo moví todo y comprendí que los artistas no son bohemios, necesitan ir al mercado y comer cada día e invitar a sus amigos; son burgueses como todos. Crear coleccionismo era una empresa impensable en este país, pero yo lo fui consiguiendo».

En 1961 publica Ignacio Aldecoa *El porvenir no es tan negro.* El título de este cuento fue especialmente significativo para algunos artistas plásticos que iban poco a poco encontrando salidas honrosas y esperanzadoras. Salas como Darro, Neblí, el Club Urbis o Amadís, formaron parte todavía de aquellos heroicos primeros años. Aunque la cronología nos confunda, el espíritu de los pioneros seguía sobrevolando los espacios blancos en los que quiso protegerse la vanguardia.

Aurora Fernández Polanco



Christo: Dibujo (1970).

Las galerías de Madrid en las dos últimas décadas

Si se limitaran a colgar cuadros y a venderlos, probablemente no se llamarían «galerías de arte». Y de hecho cuando es sólo eso lo que hacen, no se llaman así. Además, ni es un negocio tan sencillo, ni en muchos casos merece siquiera el nombre de negocio. Las galerías, desde sus orígenes heroicos, han servido como plataformas desde las que impulsar a ciertos artistas y ciertos movimientos. Y por otro lado, en muchas ocasiones, han acabado por convertirse en lugares de encuentro de un grupo no ya sólo de pintores y escultores, sino de creadores en el más amplio sentido del término. Ese papel de veletas sensibles al soplo del espíritu de su época hace posible, en cierto modo, poder trazar la historia artística de un período a partir de un mapa de sus galerías. De forma tentativa y necesariamente esquemática, me propongo hacerlo en estas páginas, en lo que se refiere a Madrid durante esta década y la anterior.

En los años ochenta se dan las condiciones para que el arte español y el internacional comiencen a conocerse mutuamente, gracias a una circunstancia política favorable y al arranque de un mercado artístico favorecido por la coyuntura económica, un mercado que al día de hoy presenta los síntomas de haber superado mal que bien la resaca que sucede a una orgía. ¿Cómo reflejan esta situación las galerías de arte? Algunos datos de un informe elaborado en 1995[1] demuestran que lo hacen fehacientemente. Hasta 1973 sólo existían el 13,6% de las 608 galerías existentes en nuestro país en 1995. Entre 1973 y 1992 se inaugura el 81%. Pero concretamente entre 1985 y 1992 lo hace nada menos que el 50% de las existentes tres años después. En lo que se refiere al reparto geográfico, en 1995, de las 608 galerías españolas, Madrid cuenta con 110, Barcelona con 100 y Valencia con 43. A distancia les siguen Sevilla con 13, y Bilbao y Zaragoza con 12 galerías respectivamente. Las estadísticas dan idea del auge atribuido al período a comentar, pero a ellas hay que añadir que la superioridad numérica del mercado artístico madrileño se ve reforzada por el hecho de que algunas de

[1] *Potús, J. y Fernández D.: «El mercado del arte», en* Mercado del arte y coleccionismo en España, *Cuadernos ICO, Madrid, 1995.*

sus galerías son, además, el epicentro de los cambios estéticos de esta época. Todo este preámbulo quiere apuntar a que la situación de las galerías madrileñas, hasta cierto punto, refleja e influye en el rumbo que toman las del Estado español en su conjunto.

La muerte de Juana Mordó en 1984 marca el lógico principio del declive de su galería, que aunque la sobrevivió varios años, cedió cada vez más su protagonismo en el escenario de la capital como lugar privilegiado para dar a conocer el arte de vanguardia. Su arriesgada apuesta por el informalismo desde mediados de los años sesenta no tendrá parangón con las que acometerá en los últimos tramos de su existencia. Otra galería que había desempeñado un papel esencial en los años siguientes a su fundación, en 1973, entraba en la década de los ochenta en una etapa más acomodaticia. Me refiero a Buades, que en un primer momento había expuesto a pintores como Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta o Herminio Molero, integrantes todos del grupo lanzado en 1967 por Juan Antonio Aguirre con el significativo título de Nueva Figuración Madrileña. Buades había aglutinado también a una serie de críticos como Ángel González, Juan Manuel Bonet, Quico Rivas o Patricio Bulnes, que formaban el núcleo central de las dos revistas que impulsó la galería: *Humo* y *Buades,* esta última diseñada por Diego Lara, y que publicó su último número en 1987. En los ochenta renueva su plantel con nuevos artistas, como Dis Berlín, Mateo Mas o César Fernández Arias. A mi juicio, sin embargo, la galería que por diferentes razones ostentó el liderazgo más claro en los primeros años de la década fue Vijande. En 1981 inauguró un espacio que por sus características representaba una novedad que era también un síntoma. Aunque se emplazaba en un barrio tradicionalmente poblado por galerías, su local era un garaje con su correspondiente rampa, cierre metálico y suelo de hormigón, al modo de los espacios más vanguardistas que desde hacía ya varios años se abrían en los países anglosajones. Se inauguró con una exposición de Las Costus que llevaba por título «El Chochonismo Ilustrado», que anunciaba lo que sería su trayectoria hasta su clausura en 1988. Vijande mantuvo una línea arriesgada, en la que hubo lugar tanto para el arte conceptual como para *performances* y *happenings* o exposiciones de fotografía. En ella se celebró, por ejemplo, la primera individual de Juan Muñoz. Su interés por el arte internacional hizo posible traer a mitos como Warhol (1982) y a artistas en aquel momento desconocidos en nuestro país, como Mapplethorpe (1984). Complementariamente, Vijande llegó a abrir una sucursal de su galería en Nueva York, con la intención de promocionar allí a los artistas españoles. La «seriedad» del proyecto no estuvo reñida con su disposición para acoger en la galería todo tipo de actividades, desde la presentación de Alaska a la proyección de la primera película en súper 8 de

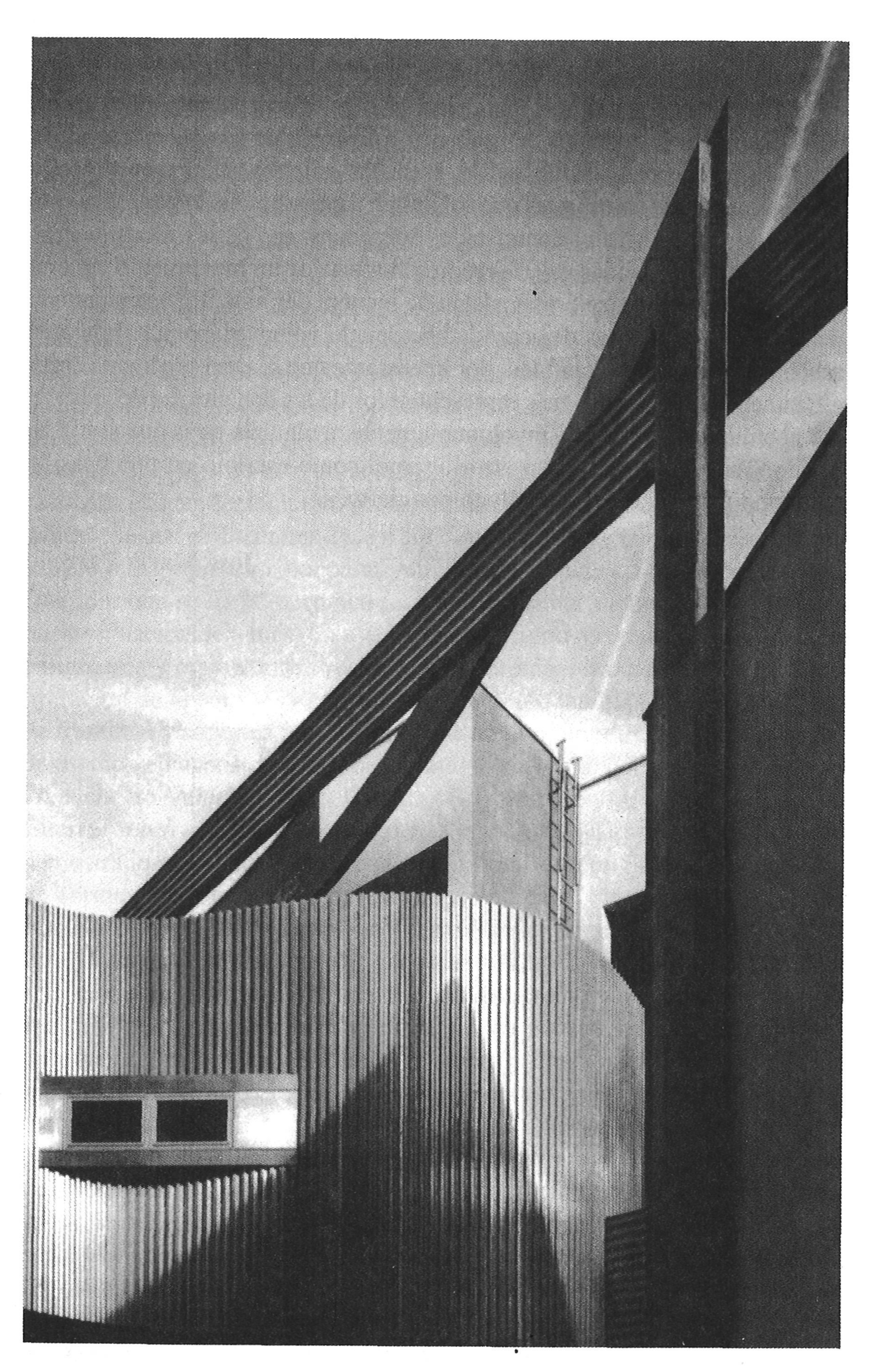
Almodóvar. Eran los años del apogeo –brevísimo– de La Movida, que tuvo en las galerías madrileñas uno de sus focos de efervescencia. La galería Moriarty había abierto su primera sede el mismo año que Vijande, funcionando también como librería y lugar de tertulias, y en ella se fraguó el proyecto de la revista *La Luna de Madrid.* En un emplazamiento más convencional a partir de 1984, acogió a artistas y diseñadores más o menos vinculados a esta publicación: Ceesepe, El Hortelano, José Luis Tirado, Alberto García Alix o Manuel Saiz. A su vez, Montenegro, cuya vida coincide exactamente con la década, fue otra de las galerías más identificadas con la generación de artistas entonces emergentes: Civera, Leiro o Uslé, entre otros. Pero quizá lo más significativo fue el hecho de que en 1986 inaugura un espacio dedicado a montajes e instalaciones, una modalidad artística incipiente que arrasaría en los años posteriores. La importancia de Madrid se hace patente en el hecho de que, a lo largo de la década, galerías de otras ciudades abran aquí sucursales. Es el caso de Juana de Aizpuru (1983) y La Máquina Española (1990), procedentes de Sevilla, o de Fúcares (1987), originaria de Almagro (lo mismo haría la valenciana My Name's Lolita Art diez años después). En el caso de La Máquina se trataba también de acercar a la capital al grupo de pintores sevillanos ligados a la galería –Guillermo Paneque, Ricardo Cadenas y Pepe Espaliú, entre otros–, y con ellos la revista que era su portavoz, *Figura,* que se integró en *Arena,* una publicación impulsada por Borja Casani, José Luis Brea, Mar Villaespesa y Kevin Power. La Máquina tuvo una existencia muy breve, pues en 1991 su director, Pepe Cobo, acometió una fórmula insólita de intercambio artístico, asociándose con los norteamericanos Weber y Alexander para intercambiar a sus artistas respectivos –en esta labor de favorecer la circulación de nacionales y foráneos, Juana de Aizpuru había jugado un papel importante–. Galerías como Oliva Arauna o Marga Paz, que surgieron a mitad de la década, fueron por su parte de las primeras en atreverse a montar un tipo de exposiciones con escasas y escogidas piezas, y de larga duración, que mostraban la penetración en el ámbito nacional de las tendencias expositivas imperantes más allá de nuestras fronteras.

El panorama de la década de los noventa presenta diferencias notables respecto de la anterior. Se deben, por un lado, al cambio de tendencia que experimenta la economía española que, ya desde poco antes de 1992 se sospechaba iba a entrar en un período de recesión. Pero en el ámbito del comercio del arte se produce también una crisis específica, causada por el desinterés de los inversores en la adquisición de obras, inmediatamente después de un momento en que incluso los artistas más jóvenes –Barceló y Sicilia, por ejemplo– habían alcanzado cotizaciones reservadas con anterioridad sólo a primerísimas figuras. La consecuencia palpable de todo ello

es el cierre de numerosas galerías y, en años posteriores, el planteamiento completamente distinto del que parten las que se irán abriendo. Ahora podemos comprobar que no han sido pocas, pero a diferencia del pasado, en casi todos los casos en espacios más modestos que los de la década anterior –locales pequeños, sin acceso directo desde la calle, con horarios restringidos–, y ubicados en zonas alejadas de las que tradicionalmente acogían a las galerías –pensemos en las surgidas en torno al Museo Reina Sofía–. También vale la pena señalar el talante «alternativo» de algunas de ellas, es decir, su vocación menos comercial que cultural, experimental o divulgativa. El Ojo Atómico, la sala de exposiciones de Estrujenbank, la galería El Progreso representarían los casos más radicales, pero también más efímeros, dedicadas con preferencia a la presentación de colectivos, ciclos de arte de acción o propuestas de tendencias específicas. Más trascendental, tanto por su continuidad en el tiempo como por la solidez de sus planteamientos, es sin duda el caso de la galería Cruce, un proyecto de tipo casi cooperativo, impulsado entre otros por Manolo Quejido, que se ha comprometido desde el primer momento con las propuestas nacionales más innovadoras, ha traído propuestas de jóvenes extranjeros y organiza con regularidad conferencias o conciertos. La proliferación de «pequeñas» galerías ha coincidido también con una elección de formatos y soportes más accesibles a un público retraído ante las obras de precios elevados. Parece una estrategia acertada, que explica la supervivencia de galerías como Ginkgo, Estación Central o Carmen de la Guerra. Junto a ellas, otras como El Gayo Arte o Utopía Park Way han demostrado su capacidad de apuesta por nombres completamente nuevos, de forma más multitudinaria en el primer caso y más selectiva en el segundo. Utopía viene acogiendo además no sólo primeras exposiciones de artistas españoles (Yolanda Tabanera o Chema Peralta), sino también las de jóvenes extranjeros. Sin duda el proyecto más ambicioso de los emprendidos últimamente es el de la galería Salvador Díaz, tanto por su envergadura como por la seriedad de su programación, que se decanta por españoles de trayectoria perfectamente asentada, junto con algunos nombres que dan los primeros pasos. Entre las galerías no tan recientes es quizá Helga de Alvear la que mantiene una línea más comprometida con un tipo de obras difíciles, con preferencia por el minimalismo o los diversos soportes fotográficos. Otro tanto se podría decir de Elba Benítez respecto del arte conceptual y las instalaciones. Por su parte, galerías como Gamarra o Soledad Lorenzo han ido incorporando a artistas que han dejado de ser promesas para convertirse en nombres indiscutibles, en el caso de la segunda de ellas con notables incursiones en el panorama extranjero (desde Anish Kapoor a Paul McCarthy).

Al día de hoy, a dos años del final de la década, en lo que todo el mundo parece coincidir es en que el mercado español del arte guarda ahora mayor proporción con la realidad del país que a lo largo de los años anteriores. También parece clara la distinción entre las galerías que están abriendo caminos en el arte actual y las que se limitan a cumplir con su tarea de exponer lo que tiene un valor contrastado. Son pocos, eso sí, los focos generadores de discusión, o las galerías representativas de un movimiento concreto. Tampoco parece que éstos existan de manera definida. En este apretado resumen de veinte años de actividad he dejado voluntariamente al margen muchas galerías cuya actividad, por interesante que sea, no se vincula específicamente a los artistas más representativos de las dos últimas décadas. Y me habré dejado sin duda, involuntariamente, a algunas otras que sí lo han estado. Toda antología es un error alterno, como escribió en una ocasión Gerardo Diego, excelente antólogo por cierto.

José María Parreño



Zvi Hecker: Escuela Heinz Galinski en Berlín.

Entrevista con José de Paz sobre coleccionismo, mercado y subastas

–¿Existe realmente coleccionismo en España? ¿Puede hacer una comparación con el coleccionismo en otros países?

–Yo creo que en España, evidentemente, sí existe el coleccionismo. Hay diferencias entre la situación del coleccionismo privado, institucional o público. España es, en relación con otros países, joven en este aspecto. Gran Bretaña, por ejemplo, tiene una tradición de coleccionismo que se remonta al siglo XVIII. En otros lugares, el inicio del coleccionismo es algo posterior; en Estados Unidos, por ejemplo, no comienza hasta principios de este siglo, cuando las grandes fortunas de origen industrial y financiero entran en el mundo del coleccionismo de arte, coincidiendo con la eliminación de una serie de barreras de carácter arancelario y fiscal que existían hasta entonces. En nuestro país, por razones históricas, económicas y por la gran inestabilidad política desde el siglo XIX hasta prácticamente los años sesenta de este siglo, las condiciones no eran precisamente favorables al coleccionismo, y España era un país pobre, poco desarrollado industrialmente. La base burguesa que posibilita el coleccionismo, en España no existe hasta que la economía española empieza a considerarse industrializada, y eso realmente no se produce hasta los años sesenta o setenta de este siglo. Así que estamos hablando de una perspectiva de 30 ó 35 años, mientras que en otros países el coleccionismo tiene unos 200 ó 250 años de historia. Eso hace que, evidentemente, el coleccionismo español esté un poco más atrasado en ese sentido. Sin embargo, España lo que sí tiene –y lo ha tenido siempre– es una creación artística de primerísima magnitud, lo cual probablemente ha podido, en algún sentido, suplir esa carencia de medios con un cierto entusiasmo por el coleccionismo que había en algunos ambientes. El coleccionismo, además, sobre todo el coleccionismo joven en términos históricos, también está sujeto a vaivenes; es decir, hay momentos en los que hay crisis económica, en otros momentos la situación económica del comprador es más boyante. Pero yo creo que lo importante, también desde una perspectiva histórica, es que la tendencia del coleccionismo español es creciente, a pesar de que haya momentos en los que por razones de coyuntura económica parece que ocurra una cierta retracción.

Y luego, también, aparte del coleccionismo particular, están las grandes colecciones públicas, que de una manera u otra han seguido creciendo al ritmo de sus posibilidades económicas (ése es realmente el freno que podría existir para ellas: la disponibilidad de presupuesto adecuado para la adquisición de obras). Sin embargo, recientemente, el coleccionismo de carácter institucional se ha visto complementado por nuevas colecciones que se están creando, fundamentalmente de arte contemporáneo, al amparo de toda una serie de organismos que han ido surgiendo como consecuencia de la descentralización que supone el Estado de las Autonomías, el interés que hay por parte de las administraciones culturales de esas autonomías en afianzar sus raíces culturales, y de hacer aflorar los aspectos de la creación artística de su propio entorno. En los últimos años, prácticamente todas las comunidades han ido creando –con mayor o menor fortuna- movimientos, muchas veces auspiciados y financiados desde el sector público, y otras veces apoyados por instituciones como las cajas de ahorros, que creo que han supuesto un cambio importante en el coleccionismo público de arte contemporáneo. Aparte de movimientos de mucho mayor alcance y carácter mucho más general, como pueden ser el Reina Sofía –que también es relativamente reciente en términos históricos– u otros nuevos centros de carácter generalista y no tan localista como los auspiciados por las comunidades autónomas. Ese deseo de resaltar la aportación de una región o de una comunidad autónoma al mundo artístico claro que obedece a un interés político y al apoyo de recursos económicos, pero también ha supuesto la incorporación de obras de artistas locales diferentes de los tópicamente indispensables en cualquier colección que se precie.

–La política fiscal repercute claramente en el coleccionismo de un país. Recientemente se daba la noticia de que en la Unión Europea va a eliminarse el IVA preferencial que se aplicaba a la compra de obras de arte. ¿Puede hacer algún comentario al respecto?

–Es una cuestión un tanto compleja. Me gustaría distinguir dos aspectos: uno, el que afecta al mundo profesional del mercado de obras de arte; yo creo que allí la situación es perfectamente homologable a la de otros países. No hay nada relevante que resaltar; el tratamiento es muy homogéneo. Sin embargo, no es así en el coleccionismo, donde hay enormes diferencias, empezando por el IVA. Gran Bretaña, por ejemplo, aplica un IVA del 2,5% a la importación de obras de arte (antes no existía), y como tampoco ahora en Estados Unidos, mientras que en España este IVA es un 7%. Esta situación pone en desventaja comparativa a un coleccionista español frente a un coleccionista de otro país a la hora de comprar una determinada obra de arte en el mercado internacional. Otra diferencia es el tratamiento fiscal, por ejemplo, de cierto tipo de plusvalías que se generan, o bien la aplicación o

el desarrollo de leyes como la del mecenazgo, que teóricamente están hechas para favorecer el coleccionismo (tal vez no el particular, pero sí el de carácter institucional), pero que encuentran frenos por la aplicación restrictiva que de estas leyes hacen las autoridades fiscales. En resumen: aunque las herramientas que existen en todos los países son prácticamente las mismas, su utilización en el caso español creo que, en términos generales, supone una desventaja para el coleccionismo. Y no me parece que sea tanto una cuestión de carácter recaudatorio, porque realmente de las cifras de las que se está hablando no son cantidades importantes en comparación con el movimiento que hay en otros sectores. Realmente, la incidencia que una aplicación mucho más –digamos– *benévola* de determinadas medidas fiscales pudiera tener en la recaudación de impuestos sería mínima, y sin embargo de cara a la imagen que esas medidas proyectan hacia afuera sería extraordinariamente beneficiosa.

–Por ejemplo, el impuesto sobre el patrimonio personal: en España, si el valor de la obra es menor de 7 millones de pesetas, está exenta de impuestos, pero si excede este valor, está sujeta a impuestos.

–Hay países, como Estados Unidos, en los que el impuesto sobre el patrimonio personal no existe, con lo cual obviamente no se da este problema; hay otros países donde, aun existiendo este impuesto, las obras de arte están excluidas de tributación sobre el patrimonio, como el caso de Francia, que tiene un impuesto equivalente al impuesto sobre el patrimonio –aunque se denomina de otra manera–, pero del que las obras de arte están excluidas. Si bien cada una de estas diferencias fiscales por sí sola es poco significativa, la suma de todas ellas termina convirtiéndose en un obstáculo de una cierta envergadura.

–¿Existen en España desgravaciones fiscales por la compra de arte?

–Muy pocas. Prácticamente sólo se aplican a las obras que están declaradas como *bienes de interés cultural*, pero éstas son muy pocas. La Ley del Patrimonio Histórico (que en este aspecto ha sido refrendada y modificada por distintas disposiciones y por alguna ley de presupuestos) sí prevé que el comprador de bienes declarados de interés cultural pueda obtener una desgravación por el precio de adquisición, así como que pueda deducir gastos de mantenimiento, conservación, etcétera. Lo que ocurre es que bienes culturales de carácter mueble hay muy pocos; la mayoría son inmuebles, es decir, edificios de carácter histórico. Hay una serie de mecanismos adicionales que, sin suponer en sí mismos una desgravación, pueden ofrecer ciertas ventajas en algunos casos, como la *dación* (el pago de impuestos con obras de arte). Pero ahí hay una aplicación extraordinariamente restrictiva por parte de las autoridades fiscales, para autorizar ese tipo de operaciones que podrían, en cierto modo, fomentar mucho el coleccionismo público

–porque los destinatarios de estas operaciones especiales tienen que ser siempre instituciones de carácter público.

–Respecto a la política española de restringir la salida de obras de arte del país, ¿existe en las subastas el derecho de tanteo por parte del Patrimonio Nacional?

–Sí; eso está establecido en la Ley de Patrimonio Histórico de 1985: el Estado tiene el derecho de adquisición preferente sobre prácticamente todas las obras de arte, no sólo las que salgan a subastas, sino también las que se vendan privadamente o a través de comerciantes. Existe la obligación legal, para comerciantes y propietarios de este tipo de bienes, de comunicar esas operaciones al Ministerio de Cultura o a la Comunidad Autónoma que corresponda para que, por una parte, la Administración pueda optar a ese derecho de adquisición preferente o, por otra, para que esa obra pueda quedar incluida en alguna de las categorías de protección que establece la ley –como la de bien de interés cultural, en cuyo caso está expresamente prohibida la exportación de esa obra–. En otros casos puede prohibirse la exportación de una obra, sin que sea necesario que ésta haya sido declarada bien de interés cultural.

–Estas medidas contrastan con la pasividad institucional ante los expolios incontrolados del patrimonio en el pasado...

–Bueno, juzgar en qué medida estas disposiciones se cumplen es muy difícil: se puede saber lo que se hace, pero no se puede saber lo que no se hace; es muy difícil averiguar lo que queda oculto. Una legislación excesivamente rigurosa, a lo que lleva es precisamente a la situación contraria de la que busca la ley. Ése creo que es un hecho demostrado en infinidad de ocasiones en que legislaciones restrictivas lo que provocan es la aparición de contrabando, mercado clandestino, ocultación fiscal, toda una serie de maniobras ilegítimas tanto en términos legales como sociales que, en lugar de hacer aflorar el patrimonio artístico y de poner al alcance de todo el mundo ese conocimiento, lo que hacen es ocultarlo, por los miedos y recelos que puedan existir por parte de los propietarios de esas obras a ponerlas de manifiesto –por razones fiscales y de todo tipo.

Aunque yo creo que en los últimos años ha habido un cambio importante, y que los criterios de la Administración son ahora más abiertos y flexibles. Es curioso, porque hay varios países en Europa que tienen básicamente la misma legislación, y cuyos criterios de aplicación son sin embargo radicalmente diferentes; como consecuencia los resultados de esa aplicación también son muy diferentes. Dejando aparte Grecia, que es un caso muy extremo por razones históricas, por ejemplo Francia, Italia y España tienen una legislación de protección del patrimonio artístico que data en torno a los años treinta y que en los tres países tiene el mismo origen filo-

sófico; la mayoría de los preceptos contenidos en la legislación de los tres países son prácticamente los mismos. Italia, por ejemplo, que siempre ha sido un país que ha aplicado su legislación sobre el patrimonio con un rigor que muchos consideran excesivo, ha sido también quizá el país donde han existido más movimientos digamos «subterráneos». Francia, históricamente, ha aplicado su legislación con unos criterios mucho más abiertos, más con una idea de promoción al exterior de su aportación cultural que como una defensa numantina de su patrimonio. Y España creo que ha ido pasando de una posición de mucha cerrazón a una posición mucho más abierta, que es en la que está ahora. Y estas diferencias se dan en tres países con legislaciones prácticamente iguales.

–¿Qué comisión se llevan las casas de subasta? ¿Es un porcentaje fijo, o depende de la relevancia del artista y de la obra?

–Hay muchos criterios, pero siempre es un porcentaje basado en el valor de la obra. Algunas salas de subasta tienen un porcentaje fijo no negociable. Incluso en algunos casos tienen una escala; por ejemplo, para una obra que vale 100.000 pesestas se cobra un 10%, y para una que vale un millón se cobra un 8%, y así sucesivamente, en porcentajes regresivos conforme aumenta el valor de la obra. Hay otras salas que tienen un porcentaje fijo (el 10-12%) sobre el *valor de remate* (el precio de martillo), y sobre eso se aplican las comisiones, tanto de comprador como de vendedor, más los impuestos que correspondan. Digamos que aunque la esencia es la misma (todos cobran un porcentaje sobre ese valor), esos porcentajes sí pueden diferir de una casa a otra o de una obra a otra. Pero, en términos generales para España, la comisión que paga el vendedor oscila entre un 8 y un 10%, y la comisión que paga el comprador está alrededor del 12 ó del 14%. Dentro de esos márgenes entraría la mayoría de los subastadores que actúan en España.

–¿Con qué problemas se puede encontrar una casa de subastas para evaluar y tasar una obra de arte? ¿Qué riesgos puede haber?

–Los riesgos creo que dependen fundamentalmente de su profesionalidad para valorar un objeto determinado. Ahí lo fundamental es contar, por una parte, con los expertos, con capacidad no sólo desde el punto de vista técnico (como hacer una atribución correcta de esa obra, determinar su época, su autenticidad, sus características intrínsecas), sino también de poder juzgar cuál es el valor de una determinada pieza en el mercado en un momento determinado; es una combinación entre conocimientos académicos y conocimientos comerciales. La valoración de una obra de arte no es una ciencia exacta, pero si se dispone de las suficientes referencias objetivas, el riesgo de equivocación es muy pequeño o nulo.

Obras de pintores que salen con frecuencia en el mercado se pueden valo-

rar con mucha precisión; otras cosas pueden resultar más difíciles de evaluar, porque aunque se obtenga una idea clara de su importancia histórica o artística, no existen tantas referencias de mercado. Para ello los expertos de las casas de subastas deben estar en contacto, precisamente, con las personas o las instituciones que intervienen en el mercado y saber dónde puede radicar el interés por una determinada pieza, y hasta dónde ese interés se puede traducir en términos económicos. A pesar de la inexactitud que puede parecer que tengan las técnicas de valoración, ésta se hace de una manera profesional y no creo que el riesgo de cometer errores sea elevado, ni muchísimo menos. Lo cual no quiere decir que no se den casos extremos en los que una pieza, por las razones que sea, se dispare, o que otra no se venda, pero lo cierto es que en un porcentaje muy alto de casos el valor final que una obra alcanza en la subasta coincide con o está muy próximo a la estimación realizada con anterioridad por los expertos de la casa.

–¿Cuál es el riesgo de sobreestimar el precio de salida de una obra en una subasta?

–El riesgo es que no se venda, y por lo tanto de que todos pierdan: el propietario permanente y el subastador que ha hecho el esfuerzo y ha incurrido en el gasto de estudiarla, catalogarla y promocionar su posible venta... Por eso, para minimizar este riesgo, los subastadores tienden a ser lo más precisos posible, intentando que las valoraciones que se den sean realmente lo que el mercado espera. Y de quedarse cortos, el vendedor podría salir decepcionado por haber vendido por debajo del valor real de la pieza.

–¿Qué posición tienen, en el mercado español, las galerías españolas en relación con las grandes casas de subasta Sotheby's y Christie's?

–Es una posición que tal vez no coincide con la posición de las galerías en el mercado internacional, o coincide sólo parcialmente. La entrada de las casas de subasta en el mercado de pintura contemporánea, yo creo que en España se ha realizado en menor medida de lo que se ha producido en otros mercados. Creo que en España se mantiene una separación clara entre la actividad de las galerías y la actividad de los subastadores, en lo que se refiere al arte contemporáneo. Por otra parte, en el mercado español de pintura contemporánea, a la hora de comprar en subasta, el cliente en general busca cosas que ya no hay en las galerías, es decir, no busca obra de pintores jóvenes, porque el mundo de las subastas no es su lugar natural –su sitio natural es la galería de arte–. La obra que se vende bien en subastas es de pintores ya consagrados y conocidos (y no obra muy reciente, sino ya obra más antigua y que ya está un poco fuera del circuito de las galerías, que se dedican a obra más reciente). En general, aunque las galerías de arte y las casas de subasta son mundos que tienen muchos puntos en común y lógicamente se mueven en el mismo ámbito, existe una separación de funcio-

nes, al menos hasta ahora bastante clara. Tal vez esto en el terreno internacional puede empezar a complicarse un poco con los acontecimientos de los últimos dos años, en los que las grandes casas de subasta parece que quieren entrar de manera mucho más directa en el mundo de las galerías, pero en España eso no ha ocurrido.

–¿Cómo entrarían en competencia las salas de subasta con las galerías de arte?

–Ha habido varias y diversas aproximaciones desde distintos puntos de vista. Por ejemplo, Sotheby's en su momento compró los fondos de la galería Pierre Matisse, y ahora se ha producido una asociación con un galerista americano. Es decir, ya no se trata sólo de vender arte contemporáneo en subastas, sino también de tener una intervención, directa o indirecta, en un sector que es tradicionalmente el de las galerías, de la gestión de patrimonios de familias de pintores, etcétera. Christie's tiene otro enfoque, pero también pretende incrementar su presencia en el sector del arte contemporáneo. Estamos hablando de los grandes nombres, de los artistas más cotizados a nivel internacional, y a este nivel se está produciendo este fenómeno de una mayor interrelación entre el mundo de las subastas y el mundo del arte contemporáneo. Pero eso no desciende por ahora a mercados mucho más locales, como puede ser el mercado español, o cualquier otro caso europeo.

–¿Cuál es la diferencia entre el público de las salas de subasta y el público de las galerías de arte?

–En muchos casos coinciden (son las mismas personas), pero hay muchos otros casos en que no. Yo creo que ahí está una de las grandes diferencias entre las subastas y las galerías. A las subastas llega la obra de artistas ya consolidados, obra que ya está un poco al margen de lo que circula en las galerías. Evidentemente, un pintor joven de vanguardia que no está todavía muy asentado, es difícil que vea su obra en las subastas, porque el comprador de subasta lo que va buscando generalmente es otro tipo de obra, no la de vanguardia (que tiene su tratamiento específico y más adecuado en el mundo de las galerías), sino más bien el arte histórico y el arte contemporáneo que pueda considerarse histórico. Yo creo que eso establece una clarísima diferencia entre el comprador de las galerías, que va buscando un arte mucho más actual, mucho más avanzado en el concepto de creación artística, y el público de subastas, que tal vez es un poco más conservador en ese sentido, busca obras de arte ya consolidadas, artistas ya reconocidos, y no entra en las subastas con la intención de adquirir una obra de un joven que empieza, o con la intención de descubrir un nuevo valor.

–El factor riesgo es notablemente diferente...

–Es diferente; no digo que sea mayor ni menor, porque cuando interviene

el factor económico, la manera de juzgar ese riesgo puede variar. Pero creo simplemente que la manera en que un comprador se plantea el ir a una subasta es muy diferente de la manera en que se plantea el ir a una galería. Aunque sea el mismo comprador, simplemente el hecho de comprar en subasta yo creo que lo inclina a pensar de una determinada manera, o busca en la subasta una obra distinta de la que busca cuando va a una galería.

–¿Existe en algunas salas de subasta algo así como una fundación, o un deseo de formar colección propia?

–No; en términos generales, no. Porque las casas de subasta no son propietarias de lo que venden; actúan como mediadores, como agentes, nada más. Ello no impide que tengan sus pequeñas colecciones, que apoyen determinados movimientos, que contribuyan a determinadas actividades que no son de carácter comercial. De hecho, al menos las grandes casas de subasta patrocinan exposiciones, apoyan a determinados movimientos de carácter científico, benéfico, cultural, etcétera, todo ello sin ánimo de lucro. Pero no lo hacen con carácter de coleccionismo. Las grandes casas de subasta, si formaran colecciones propias, podrían producir un conflicto de intereses en un determinado momento. Si una casa es propietaria de un núcleo de obra de un determinado pintor, ¿de qué manera puede eso influir en las cotizaciones internacionales? Eso podría restar imparcialidad a la hora de valorar la obra de un tercero o de realizar los mayores esfuerzos para poder obtener el mejor resultado posible en beneficio de un cliente. Por ello, las casas de subasta deliberadamente evitan crear colección, renunciando conscientemente a tener colecciones importantes.

–¿Adónde se dirigiría un coleccionista de arte contemporáneo si quisiera vender una de sus obras: a una galería o a una casa de subastas?

–Yo creo que se dirigiría a las dos, probablemente. Creo que el coleccionista que conoce un poco el mundillo sabe perfectamente adónde tiene que dirigirse, en función de la obra que quiere vender. Probablemente puede ir buscando con quién ha alcanzado el mejor precio la obra de un determinado pintor, o quién tiene una mejor trayectoria en el tratamiento del tipo de obra que el particular desea vender. También depende mucho de la personalidad del vendedor. Lógicamente la subasta es una actividad más pública, y permite llegar a un mayor número de personas en menos tiempo. Tal vez una transacción a través de un galerista o de un marchante sea más discreta en este sentido; también está la cuestión de la mayor o menor transparencia fiscal de las transacciones, según se trate de una casa de subastas o de una galería. La verdad es que todos esos elementos pueden entrar en juego a la hora de que el particular pueda elegir una vía u otra. Lo que sí creo es que es importante resaltar que, cuando se trata de obras de un valor elevado, las casas de subasta funcionan mejor, porque una pieza de valor

elevado tiene menos candidatos para su compra que una obra de menor valor. Entonces, el hecho de utilizar la capacidad de convocatoria que tiene una sala de subastas permite con mayor facilidad atraer la atención de las personas interesadas en la compra de esa obra.

–Gracias a las redes informáticas (internet) están creciendo la internacionalización y la agilización del mercado del arte. Por ejemplo, la española Afinsa ha creado en 1994 Mercart, un fondo informático que permite que en una galería se puedan vender obras que se encuentran en otra galería del territorio español, a cambio de un porcentaje. Afinsa, en 1993, crea un banco de datos (bolsa de arte) que permite saber, en el territorio español, el precio de determinadas obras y dónde se pueden comprar. Sotheby's y Christie's tienen páginas web.

–Naturalmente, al final, lo que se pretende utilizando todas estas nuevas técnicas es llegar a un mayor número de posibles compradores, ofrecer una mayor cantidad de obras, tener una mayor difusión. Lo que pasa es que todo ello está aún en un estado muy *verde*; tiene que madurar mucho. Existen varios intentos y enfoques diferentes; incluso ha habido subastas realizadas por internet, subastas simultáneas celebradas en varios lugares, por medio de telecomunicaciones, a través de televisión. Yo creo que poco a poco se irán consolidando algunas de estas técnicas nuevas, pero creo que por ahora están todavía en su infancia más tierna. De ahí a que el mercado del arte se pueda llegar a convertir en un mercado electrónico, yo por ahora lo dudo mucho. No quiero decir que estas nuevas técnicas no puedan ir ocupando un espacio y que a través de estas redes de información se puedan crear bolsas de arte, lugares de intercambio, lugares de información, como ya está ocurriendo. Curiosamente, la mayoría de los que están creando esas técnicas ya actúan en el mercado del arte: son casas de subasta, galeristas, asociaciones, grupos, personas o entidades que ya tienen intereses en el mundillo.

–Juguemos con una hipótesis: suponiendo que exista una bolsa internacional de arte y que Tàpies se cotice más barato en Nueva York que en España y que, a través de redes informáticas, los coleccionistas españoles se informen de ello e incluso compren las obras allí sin moverse de aquí. ¿Las redes informáticas podrían, en este sentido, contribuir a una nivelación de los precios de las obras, a escala mundial?

–Podrían contribuir, pero de hecho los precios, hoy en día, están prácticamente nivelados, sin contar con esas redes de información, sino sólo con los medios convencionales. Salvo para cuestiones de interés estrictamente local, los precios son bastante uniformes en cualquier país. Un cuadro de Tàpies tiene el mismo precio en Madrid que en Nueva York o Londres. Porque el mercado del arte es una actividad extraordinariamente interna-

cional y la información viaja en los dos sentidos y tiende a nivelar posibles desequilibrios. Ello no es óbice para que en una subasta pueda haber sorpresas de obras que salen a un precio ridículo (por desconocimiento por parte del subastador) y que alcanzan precios insospechados. Un ejemplo curiosísimo: en Estados Unidos, hace unos meses, en una subasta provinciana de un Estado del Nordeste, salió a subasta un cuadrito de Sorolla con una estimación bajísima. Era una oportunidad magnífica, y finalmente alcanzó los cuarenta o cincuenta millones de pesetas, lo cual, desde mi punto de vista, es un precio muy por encima de su valor real de mercado.

–La internacionalización del mercado del arte, ¿en qué medida puede contribuir a la difusión del arte español fuera de nuestras fronteras? Las instituciones juegan un papel preponderante a la hora de publicitar nuestro arte en el exterior, pero después ¿le seguirían las galerías o las casas de subasta?

–Indudablemente les corresponde –e históricamente siempre ha sido así– a las instituciones el papel de difundir la obra de vanguardia mediante la organización de exposiciones en el exterior, difundiendo la producción artística a través de la edición de libros y otros materiales. Qué duda cabe de que las galerías también juegan un papel importantísimo, puesto que tienen que promover a sus artistas. Un paso que no todas las galerías pueden dar, o no están dispuestas a dar, o no es fácil, es el saltarse las fronteras y por tanto estar también en la vanguardia de la internacionalización del arte que se hace en España. Creo que las subastas en ese sentido van un poco más a remolque. Indudablemente influyen, dada su capacidad de difusión, por su gran actividad en el mundo público y de la imagen, que contribuye a la difusión de los contenidos de sus subastas, pero creo que los agentes principales de la internacionalización de obras son las instituciones y las galerías.

–¿Qué puede decir de la tópica comparación de la inversión en arte con el mercado continuo?

–La inversión en arte es, claro está, una inversión, pero hay que seguir unos criterios para juzgar en qué consiste una buena inversión en arte. Generalmente tiene elementos en común con las inversiones en activos en bolsa, pero creo que desde el punto de vista de un particular –es decir, de un coleccionista– o incluso desde una institución, lo primero que hay que tener en cuenta es que la primera rentabilidad que se le saca a una obra de arte es su disfrute, que no es rentable en términos económicos, pero que creo que es fundamental. Yo nunca he entendido que un particular que dice ser coleccionista se deje llevar exclusivamente por móviles estrictamente financieros para decidir si compra o no compra una obra de arte. Por encima de todo le tiene que gustar, tiene que disfrutar de su contemplación. Y

curiosamente, si se siguen unos criterios básicos, de comprar con cabeza, con el asesoramiento necesario (teniendo en cuenta que un coleccionista o un inversionista no puede suplir a un comerciante, que actúa con mucha más agilidad porque está más introducido en el mercado), si se plantea esa inversión no con carácter especulativo, sino a medio o largo plazo y se actúa con criterio, juzgando calidad, no comprando firmas sino comprando cuadros, es mucho más difícil equivocarse. Naturalmente, existen criterios de oportunidad, de hacer el gesto en el momento adecuado, de no tener que vender cuando el mercado está bajo, todo eso cuenta, indudablemente, pero yo creo que ésos son unos criterios básicos a la hora de plantearse una compra con un cierto interés de inversión económica. Y naturalmente lo entiendo, lo admito y me parece que es la única manera razonable de plantearse una compra cuando se trata de cantidades muy importantes y de no pagar más de la cuenta. Pero, por encima de todo, el valor está en que el coleccionista disfrute de la posesión de la obra, de verla todos los días, de obtener esa *rentabilidad* estética, espiritual.

–El mercado del arte se está estabilizando, está fluctuando menos y haciéndose más sensato. ¿Qué puede decir sobre la compra de obras de arte como valor-refugio, supuestamente menos voluble que los valores del mercado continuo?

–En los últimos años sí se está estabilizando, desde luego. Me parece muy evidente que las obras de arte han pasado por un proceso de un *boom* desde 1986/87 hasta 1990/91/92, según los países, y que luego se ha producido un descenso acusadísimo en las cotizaciones. Pero esto ha afectado a todo, no sólo a las obras de arte, en todos los ámbitos y en todos los países. El comportamiento del mercado de obras de arte está vinculado a lo que ocurre en la economía del país del que depende; eso es así de claro. Que se haya utilizado la obra de arte como un valor refugio, como se utilizaban el oro o las joyas, puede ser, pero la obra de arte es mucho más frágil de lo que lo son un lingote de oro o un brillante; requiere muchos más cuidados, es otra cosa. Se ha utilizado como valor refugio, pero en mucha menor medida de lo que puede parecer desde fuera. Sí es cierto que ha habido gente que ha comprado arte por diversificar el soporte de sus inversiones, pero por encima de todo la inversión en arte se ha hecho porque se disfruta con las obras.

–¿A quién afecta más una crisis del arte: a una galería o a una casa de subastas?

–Yo creo que a ambas por igual; no hay grandes diferencias. De hecho, el período de recesión que se ha vivido en los últimos años –y que ya parece que se está remontando– nos ha afectado a todos. Ha habido casas de subasta y galerías que han tenido que reducir sus estructuras, otras que han tenido que cerrar, marchantes con una larga tradición de establecimiento que

han tenido que pasar por dificultades económicas, etc. Por lo que respecta a las casas de subasta internacionales de una cierta envergadura, por su dimensión, pueden por una parte tener ventajas para afrontar una coyuntura de recesión, porque cuentan con mayores recursos financieros, pero también, por otra parte, tienen estructuras mucho más pesadas y costosas que las galerías o que empresas más pequeñas. Yo creo que no hay un solo sector que haya salido beneficiado de los momentos de dificultad.

–Las instituciones, a la hora de comprar arte contemporáneo, se dirigen a las galerías, pero ¿en qué casos se dirigen a las casas de subasta?

–Generalmente se dirigen a las galerías, salvo que estén buscando algún tipo de obra que ya no sea fácil de encontrar en las galerías, porque ya ha salido de esos circuitos. Lógicamente, las instituciones que coleccionan arte estrictamente actual es difícil que vayan a subastas porque en las subastas no existe ese arte. Pero las instituciones que incorporan a sus colecciones obras un poco más antiguas, a veces pueden recurrir a una subasta o a un comerciante, porque ahí es donde está la obra. Sí es cierto que algunas veces las subastas, por su propia dinámica, hacen un poco difícil que determinadas instituciones puedan acceder a las compras. Por una razón de tiempo, es decir: hay instituciones que, por razones orgánicas o estatutarias, a la hora de tomar una decisión, la propuesta tiene que pasar por una serie de trámites que a veces no hay tiempo de ultimar en el lapso entre la convocatoria de una subasta y su celebración. Por otro lado, una relación privada con un comerciante, un pintor o una galería tiene un tiempo que puede ser mucho más flexible.

–Para una casa de subastas, ¿en tiempos de crisis es más seguro vender plata o muebles que obras de arte?

–En general, casi todos los campos del coleccionismo han resultado afectados por la última recesión. Hay algunos que la han acusado en mucha mayor medida; indudablemente uno de ellos ha sido el arte contemporáneo. La pintura moderna impresionista también sufrió mucho. Pero el arte también fue el que tuvo un mayor crecimiento en tiempos de prosperidad, y la pintura impresionista fue la más revalorizada. Hubo otros sectores que crecieron menos y, consecuentemente, también sufrieron menos: los campos tradicionales del coleccionismo como los muebles, la plata, la filatelia, la porcelana, etcétera, que, igual que la pintura antigua, experimentaron un crecimiento mucho más moderado y continuado que el arte moderno y contemporáneo.

También hay, de todos modos, un factor importante a tener en cuenta: estos sectores, que tienen una mayor resonancia entre el público, en las épocas de recesión ven bajar sus precios, pero también hay ofertas que no llegan al mercado, es decir: a menos que esté acuciado por necesidades

económicas, el propietario de una pieza importante no la saca a la venta en un momento de poca demanda y de precios bajos. Ello produce también una retracción de la oferta, lo que naturalmente se traduce en un menor volumen en general. Eso es menos evidente en los otros campos del coleccionismo, porque los precios son, en términos absolutos, menos elevados que en el mercado del arte, y o bien en esos campos el retraimiento de la oferta es menor, o bien el impacto de este retraimiento se nota menos que en la pintura.

–El subastador de arte ¿tiene alma de coleccionista o de mercader?

–Yo creo que en general, todo aquel que está involucrado profesionalmente en el mercado del arte lo está por afición, porque por encima de todo le gusta lo que hace y el contacto con la obra artística. Lo que pasa es que evidentemente la actividad en la que está es una actividad mercantil, y de ello dependen sus ingresos y los de los empleados, y el mantenimiento y el crecimiento del negocio en el que está. Hablo no sólo del subastador, sino también del galerista, del anticuario y de todos. Creo sinceramente que la inmensa mayoría de los que están de manera profesional en el mercado son apasionados del arte y tienen que compaginar esa afición con que sus empresas obtengan los ingresos necesarios y los rendimientos para salir adelante. Y no digo que sea fácil ni difícil, pero creo que la combinación de esos dos elementos es uno de los atractivos de estar en el sector (o al menos para mí, personalmente, siempre lo ha sido).

–¿Tiene usted una colección?

–Yo tengo una modestísima colección, porque, claro, no puede uno comprar todo lo que le apetece; no habría dinero en el mundo para poder hacerlo.

–Usted fue Consejero Delegado de Sotheby's y ahora es Consejero Delegado de la Editorial PPM, que publica El Periódico del Arte. *¿Cómo ha cambiado su relación con el arte?*

–Mi relación con el arte no varía, porque realmente mi actividad actual, aunque es diferente, se desarrolla en el mismo sector, y la encuentro igual de apasionante que la de las subastas. Lo que pasa es que no como un elemento de agente del mercado del arte, sino como editor y como difusor de noticias del mercado del arte.

El proyecto editorial que tenemos entre manos, aunque sólo llevamos cuatro o cinco meses en la calle, está evolucionando muy bien. Creo que se había despertado una gran expectación en los círculos artísticos españoles y latinoamericanos, que es donde desarrollamos nuestras ediciones, y creo que estamos satisfaciendo esa expectación.

–¿Esperando eventualmente llegar a la calle, al quiosco? Porque ahora sólo se consigue El Periódico del Arte *mediante suscripción.*

–Sí, pero de momento el planteamiento es que la difusión de la publicación sea estrictamente por suscripción; intentamos llegar a aquéllos que puedan estar interesados. Nuestros lectores, en gran medida, no son profesionales del mercado del arte, sino que son coleccionistas o meros aficionados, aunque naturalmente también nos leen profesionales del mundo institucional o incluso del mundo de las administraciones públicas. Y procuramos llegar a todos ellos de la manera más imaginativa posible, para captar su atención.

Ana Iribas Rudín

Empecemos por ahí

1. A partir de cero

Llevaba once años viviendo en Inglaterra, cuando murió mi marido. Esa circunstancia me obligó a plantearme mi vida a partir de cero. Regresé a España en 1973, a los 36 años, un momento clave entre el mundo joven y el adulto. Aunque me encantaba la vida inglesa, empezaba a sentir la necesidad de volver. Cuando estás fuera, estableces una distancia con lo verdaderamente tuyo, mientras que nunca llegas a incorporarte del todo al país de adopción.

2. El gran descubrimiento

La toma de conciencia de la muerte me transformó, y diría que no en un sentido negativo. El sentimiento de dolor me permitió mantener la claridad suficiente para darme cuenta de que existir es un privilegio que no puede desaprovecharse. No cabe quejarse de estar vivo. La vitalidad, el amor a la vida, es lo único que tienes. Ése es el gran descubrimiento. Aunque sea difícil saber qué hacer con él.

3. Una afinidad especial

Una amiga me ofreció incorporarme a una galería. Yo no sabía nada de arte, pero acepté. Hasta entonces, había trabajado siempre desde el interior de la familia, primero con mi padre y luego con mi marido. A través de mi padre, que tenía una magnífica biblioteca y un estupendo círculo de amigos poetas y escritores, viví en cercanía con el mundo intelectual y artístico. Sentía una afinidad especial con los escritores, porque la palabra me ayudaba a contrastar lo que experimentaba en cada momento.

4. Lo único que no está permitido

El arte fue para mí una puerta maravillosa que se abría. En cuanto empecé a trabajar, supe que era justo lo que necesitaba. Arte y vida guardan un paralelismo absoluto. Igual que un artista tiene que inventarse su obra, cada cual debe inventarse su propia vida día a día. Se parte del pasado, pero no vale lo ya vivido. *Hoy* es el día en que hay que *hacerlo;* el día en que hay que vivir. Lo único que no le está permitido al artista es engañarse.

5. Un proceso misterioso

Más que el resultado artístico, lo que me interesaba del arte era el artista, es decir, el proceso creador. El resultado representa la afirmación de ese proceso, pero es mucho menos misterioso. Nos han educado demasiado en el objeto. Se ha escrito poco sobre el proceso creador, y muchísimo sobre el resultado. El artista plástico es el gran desconocido.

6. Algo así como entrar en un convento

Trabajé dos años con Fernando Guereta. A continuación estuve con Theo durante siete años. A finales de 1982, Carmen Jiménez, que acababa de ser nombrada Directora de Exposiciones, me habló de Europalia. Era la posibilidad de explorar otro territorio del mundo del arte que no fuera el de abrir una galería. Nunca quise abrir una galería de arte. Temía que, al hacerlo, perdería esa cercanía vital que yo buscaba en los artistas. Tomada en serio, una galería es una inmensa responsabilidad. Algo así como entrar en un convento. Exige disponibilidad total y una enorme voluntad personal. Esa mezcla me inspiraba un cierto horror. Supongo que ingresar en un convento es una decisión que siempre se toma con ciertas dudas.

7. Un asombro continuo

Mi camino ha sido un asombro continuo. Siempre creí que necesitaba seguridad y apoyo, y resultaba que no: lo que yo necesitaba era atrevimiento. El día en que lo tienes claro, lo sabes. Sólo hay que estar atento y esperar a que ocurra. Entonces, no puedes demorarte: ahora o nunca... Abrí Soledad Lorenzo en 1986, a los 48 años. Como digo, no es algo que yo recomendaría a nadie, pero estoy encantada de haberlo hecho, porque me

ha ofrecido la posibilidad de acceder a un territorio mental que yo misma desconocía. Salvo que uno se agote, es una aventura eterna, porque ese territorio no deja de cambiar y renovarse. El arte y la vida están en marcha siempre. Si uno es capaz de soportar esa marcha...

8. ¿Cómo se hace eso?

Trabajo catorce horas diarias. Nada me distrae ni me aparta de mi dedicación. La galería es mi casa, y mi casa es la continuación de la galería. En el fondo, el quehacer de un galerista es muy humilde: servir de puente entre el artista y la sociedad. Sin artistas, no eres nadie. Sin coleccionistas, tampoco. Yo he hecho bastantes locuras, pero han sido siempre medidas. La vida profesional exige mantener una especie de sensatez. Ser empresario significa tratar con una determinada mercancía que está ahí para venderse. ¿Cómo se hace eso? Lo único real es que cuando alguien compra una obra de arte, está creyendo de verdad, es decir, está favoreciendo con un gesto la posibilidad de que aflore el talento.

9. El problema del arte

La década de los ochenta ha sido una época de vitalidad en la sociedad española. Se vivía la esperanza de un cambio real en la vida española, y ese cambio estaba afectándonos a todos. Lo malo de los momentos de euforia es que dejan detrás un desierto. Nos hemos pasado al menos cinco años sin hablar de otra cosa que de ventas y de negocios –«Se han vendido *45.000 millones* en ARCO..»–. Y cuando llega la crisis, ya no se habla más que de crisis. En ningún caso se habla de arte. El mercado del arte es una rama del mercado, pero el problema del arte es mucho más serio y más eterno.

10. Compartir responsabilidades

Se trata de hacer algo que valga la pena. Es igual un lápiz, una cámara de fotos o un espacio en Internet. Indudablemente, somos mucho más críticos y exigentes con la pintura, porque es lo que mejor conocemos. Mi estética, por simplificar, corresponde al informalismo y a la nueva figuración. Tàpies ha sido para mí un maestro de la mirada. Y siento absoluta devoción por la obra de Luis Gordillo. Para mi propia sorpresa, debo decir que la relación

con los artistas es muy superior desde la galería –compartiendo responsabilidades– que desde la amistad.

11. El arma de salvación

No tengo miedo. Lo que más me preocupa es que los costes de mantenimiento de una galería en condiciones son muy altos. La pintura se vende. Lo demás, cuesta muchísimo. Ciertamente, hay una recuperación del mercado del arte, paralela a la recuperación económica general. Sin embargo, y quizás como reacción al gran cambio en que nos hallamos inmersos, estamos atravesando una etapa de conservadurismo, tanto en la iniciativa privada como en la institucional. Tengo responsabilidad total sobre catorce artistas, y no puedo defraudar expectativas, por más que sepa que hay unas exposiciones más difíciles que otras. Organizo ocho al año. Al menos en tres de ellas, necesito depositar una mínima seguridad, y eso significa contar con la pintura. La pintura es el arma de salvación. La gente ama la pintura, aunque los cuadros midan cuatro metros. La llevamos casi en nuestros genes. No se me ocurre nada más lejano que el final de la pintura.

12. La mirada es algo muy extraño

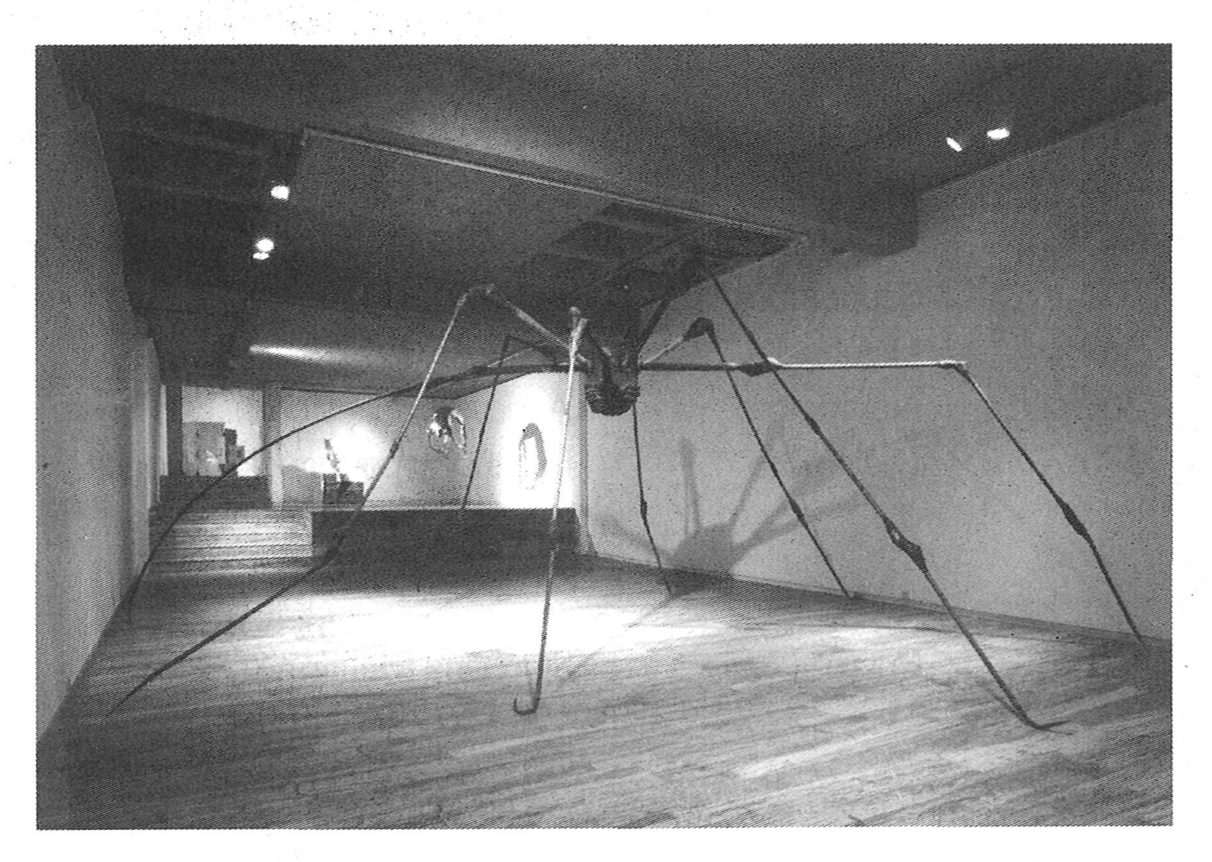
Efectivamente, hoy en día, las galerías tienen un problema: que cierto tipo de arte es muy difícil de asimilar por la sociedad, muy difícil de encajar en los ambientes privados. Se precisa una ayuda importante –que no se está produciendo– por parte de fundaciones, museos, instituciones, bancos. Aunque el pequeño núcleo atento al arte contemporáneo se ha ampliado, sigue sin existir una conciencia colectiva. La sociedad, en general, se está acercando al presente desde las formas plásticas más clásicas, empezando por la pintura. No digo que no sean necesarias las grandes exposiciones históricas, pero me parece que se está abandonando el presente, lo más vigente. En ese sentido, tenemos obligación de dar claves, porque el arte actual es muy hermético. ARCO ha ayudado a que la gente afine su mirada. La mirada es algo muy extraño, que se educa solamente *viendo*.

13. Un paralelismo fantástico

Lo importante es mantener la tensión, porque es lo único que te hace estar despierto. En cuanto una galería decae... Tras prácticamente un siglo de his-

toria de comercio del arte, no puedo ser una ilusa. Tengo los pies tan en la tierra, como la mente puesta en la idea de que el arte nos ayuda a entender la vida y a vivirla. Y de esto es de lo que se ha hablado poco. En la obra de arte se reúnen, como en el propio ser humano, espíritu y materia. Ese paralelismo fantástico hace que el duro trabajo de galerista resulte reconfortante. Cualquier galerista ama su trabajo. Empecemos por ahí.

Soledad Lorenzo
(Declaraciones recogidas por José Luis Gallero)



Galería Soledad Lorenzo. Fotografía de Louise Bourgeois.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Consulte nuestros dossiers:

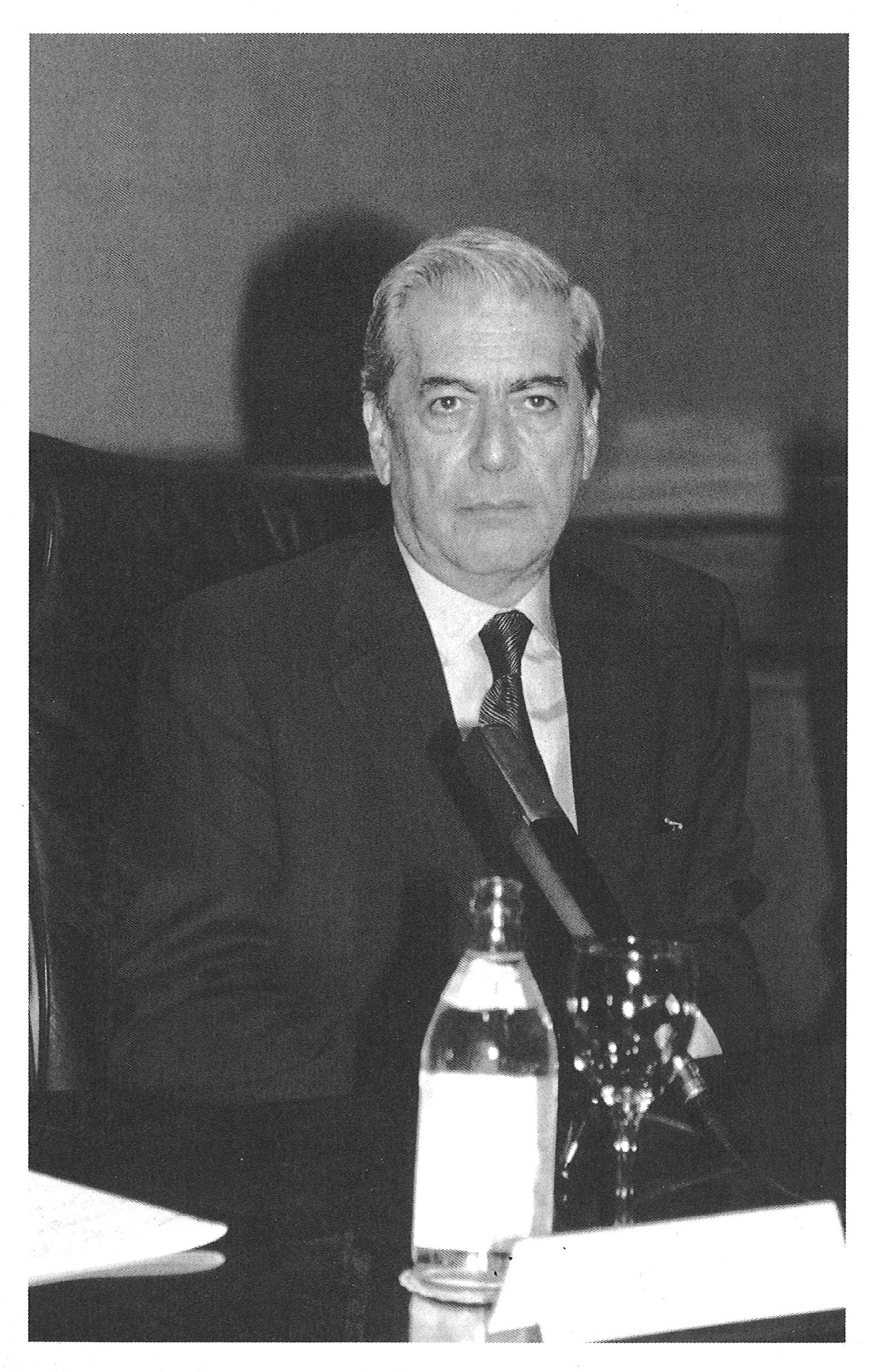
AÑO 1997

559	Enero	Vicente Aleixandre
560	Febrero	Modernismo y fin de siglo
561	Marzo	La crítica de arte
562	Abril	Marcel Proust
563	Mayo	Severo Sarduy
564	Junio	El libro español
565/66	Julio/Agosto	José Bianco
567	Septiembre	Josep Pla
568	Octubre	Imagen y letra
569	Noviembre	Aspectos del psicoanálisis
570	Diciembre	Español y portugués: diálogos

AÑO 1998

571	Enero	Stéphane Mallarmé

CALLEJERO



Mario Vargas Llosa

Diálogo en Madrid

El 31 de octubre de 1997, cerrando la Semana de Autor dedicada a Jorge Edwards, celebrada en la Casa de América de Madrid con el auspicio de la AECI, dialogaron el citado escritor chileno y su colega y amigo peruano, Mario Vargas Llosa. A continuación se transcriben los principales momentos de dicha conversación.

La crónica y la ficción

Mario Vargas Llosa: Jorge ha escrito muchas más crónicas que yo y es mucho mejor cronista. Es uno de esos raros escritores hispanoamericanos que han dado a la crónica una gran creatividad y una alta dignidad artística. Tradicionalmente, la crónica, en América Latina, ha sido considerada un género menor, algo así como un intermedio entre el periodismo y la literatura. Hubo excelentes cronistas en el modernismo y escritores como Ventura García Calderón y Alfonso Reyes produjeron estupendas crónicas, pero luego el género fue menospreciado. Por eso, el caso de Jorge me parece tan excepcional. Ha dado a la crónica, el cuidado, la atención, la minucia artesanal, la pasión y la visión de aliento que los escritores suelen dar a las novelas. La trata como una tarea creativa, aunque estrictamente la crónica no lo sea, porque consiste en una reminiscencia de algo que ha ocurrido realmente, la evocación de unos hechos con los cuales el cronista no suele tomarse las libertades del narrador de ficción. Jorge, en sus crónicas –pienso en *Persona non grata* y *Adiós poeta,* que no es una biografía de Pablo Neruda, sino una crónica de la vida, la obra, la época y la persona de Neruda– ha trabajado con una orfebrería y unas dosis de imaginación que, generalmente, sólo tienen las novelas o los cuentos. Ésta es una de las características más personales de la obra de Jorge. Hoy son pocos los escritores latinoamericanos que cultivan la crónica y, menos aún, quienes lo hacen con la altura de Jorge.

Jorge Edwards: Una vez me invitó un crítico uruguayo, Emir Rodríguez Monegal, a dar una charla en la Universidad de Yale sobre el tema «Cómo

escribir no ficción a la manera de la ficción». Al final de la charla fijé esta conclusión: cuando escribo crónicas, me gusta hacerlo a la manera de un novelista o un cuentista, y cuando escribo novelas o cuentos, me gusta inventar la figura de un cronista que cuente la historia. Me muevo siempre en un terreno limítrofe. En cuanto a *Persona non grata* y *Adiós poeta,* son más libros de memorias que crónicas. En la crónica suele haber un cuento. A veces me ha ocurrido que me he puesto a redactar una crónica, he suspendido la escritura y me he resuelto a escribir un cuento, de modo que siempre entre el cuento y la crónica hay un espacio común. Así salió mi reciente libro de cuentos, *Fantasmas de carne y hueso,* que está compuesto por «crónicas reprimidas». Aunque no siempre, la represión ayuda a la literatura.

M. V. Ll.: Quisiera recordar, al hilo de lo que estás diciendo, lo importante que era la historia para nosotros, en la época en que nos conocimos. Era en París, a comienzos de los sesenta. Nos hicimos muy amigos y nuestro tema recurrente eran los libros, por supuesto. Pero no libros de literatura sino, mayormente, de historia. Recuerdo que leí a unos cuantos historiadores chilenos incitado por el entusiasmo con que Jorge me los presentaba. También me resultó contagiosa su pasión por Michelet. La historia ha sido siempre el alimento de la vocación literaria de Jorge. Mi caso es parecido. La historia me interesó a partir de un profesor universitario, Raúl Porras Barrenechea. No sólo era un gran historiador, sino un extraordinario expositor y el más sugestivo y hechicero enseñante que jamás conocí. Las clases de Porras sobre la conquista y sus crónicas –su gran especialidad– eran tan fascinantes que me hicieron dudar de mi vocación, ¿la historia o la literatura? En boca de Porras la historia parecía realmente la actividad más importante y la disciplina más profunda para entender la persona humana, la sociedad, hasta la realidad de la vida misma. El historiador era tan grande o más que un creador de ficciones. La historia, pues, me ha estimulado como material de trabajo, sobre todo en *La guerra del fin del mundo.* Siendo actividades que guardan tan estrecho parentesco, si examinamos de cerca las cosas y hacemos un severo escrutinio, advertimos entre ellas una diferencia esencial. La historia escrita, en teoría, es una descripción fiel de la realidad. La buena literatura no lo es nunca. Es infiel y describe una realidad que no refleja sino que contradice y transforma profundamente esa realidad que la alimenta. *La guerra y la paz* de Tolstoi es una extraordinaria novela no porque describa las guerras napoleónicas, sino porque las convierte en algo muy distinto de lo que fueron, tomándose toda clase de libertades con la historia. Y esto puede decirse de todas las grandes novelas históricas. La hechicera y deslumbrante batalla de Waterloo que aparece en *Los miserables* de Victor Hugo, no es una descripción fiel, acertada y veraz de lo que fue Waterloo. Es una versión completamente

imaginaria donde aparecen todos los fetiches, obsesiones, mitos y fantasías del genio victorhuguesco. El hecho histórico es el punto de partida y a la vez, la excusa. Hay, pues, una cesura teórica muy clara, aunque en la práctica, muchas veces, la historia sea ficticia y la ficción sea histórica.

J. E.: Creo, por el contrario, que no hay diferencia entre ambas escrituras. Los grandes historiadores son grandes artistas, inventores. El ejemplo perfecto es Michelet. Su *Historia de la revolución francesa* está escrita como una novela. Roland Barthes en un texto muy inteligente, *El discurso de la historia,* muestra cómo los lenguajes del historiador y el novelista son equivalentes. El historiador tiene como material el pasado, una realidad caótica y huidiza. Mientras el historiador no organice esa realidad, ella no existe. La tarea del historiador es introducir una coherencia estética en el material del pasado. Si no lo hace así, su tarea no funciona. Los grandes ejemplos son los historiadores antiguos, griegos y latinos. En ellos, la historia es pura creatividad. Mi interés literario por los historiadores lo despertó una conversación con Neruda en la que recordó este consejo de André Malraux: para entender a los franceses hay que leer la *Historia de la revolución francesa* de Michelet y el *Memorial de Santa Helena* de Las Cases. Comprendí que la novela es la historia privada de las naciones, como dijo Balzac y, viceversa, que la llamada historia es su historia, digamos, pública. De nuevo, un terreno limítrofe, de esos que me gusta explorar. Tomemos el caso de Proust. Recuerdo haber recomendado su lectura a Mario, que era bastante reacio al respecto. Le llegué a regalar un tomo de la edición Pléiade de Proust. No me atreví a regalarle los tres. Tengo la impresión de que no lo leyó en aquella oportunidad, aunque al final ha caído en la lectura de Proust. Éste es una suerte de inmenso cronista, tanto de la sociedad como de la intimidad (amores, obsesiones, decepciones, enfermedades). Y llega a ser un fantástico historiador privado. Así encaraba su tarea, como Flaubert. Era capaz de llegar a las tres de la mañana a la casa de una amiga, despertarla y hacerle sacar un vestido o un sombrero de un baúl para quedarse mirándolo horas enteras. Tomaba notas y lo describía con una aspiración a la exactitud propia de un historiador. Para mi gusto es quien ha llegado más lejos en esa tarea, insisto: limítrofe, de cronista-historiador privado.

M. V. Ll.: Proust es un magnífico ejemplo que demuestra que la literatura no es historia. Proust tenía la manía documental que tiene la mayor parte de los novelistas, con Balzac y Flaubert a la cabeza. Ahora bien: si leemos a estos tres escritores, vemos que las realidades por ellos descritas son incompatibles entre sí, completamente distintas. El orden de cada uno de ellos es diferente y la realidad ha sido recompuesta, a partir de una subjetividad e inyectándole una carga creativa que una historia que se respete no debería tener. En la imagen literaria no hay fidelidad a una realidad preestablecida

sino lo contrario: la infidelidad a ella. La novela refleja la interioridad humana, la historia que no fue, porque el hombre no se resigna a que la realidad no responda a sus deseos y ocurra de otra manera. La ficción no se ocupa en completar la historia con lo que no sucede. Esto lo hacen los malos novelistas. Los buenos narradores nos dan en sus libros esa realidad que la realidad descrita por la historia no puede darnos. Hacen la historia de nuestras fantasías, nuestros deseos insatisfechos, nuestros demonios.

J. E.: El novelista utiliza la memoria y la historia, pero hace trampas con ellas. Las grandes novelas se añaden a la historia, dándole un elemento de interioridad que no tiene. Aunque el novelista ficcionaliza la historia, su resultado es una clave de la historia misma. Proust nos hace entender la sociedad de fin de siglo mejor que muchos historiadores.

M. V. Ll.: Eso ocurre porque Proust da los elementos que la historia no puede dar: los fantasmas de una época, las mentiras de una época. No somos sólo nuestra verdad, la que cuenta la historia, sino que también somos nuestras mentiras. Somos lo que hemos hecho y lo que nos ha ocurrido, pero también lo que soñamos y deseamos, pero que nunca nos ocurrió.

J. E.: La literatura es la historia de las contradicciones del deseo. Proust, más que nadie, hace la historia del deseo contrariado, la historia del objeto del deseo como fantasma. Algo personalísimo, privadísimo que, sin embargo, refleja un mundo que está en la realidad, aunque el reflejo sea arbitrario y fantasioso.

Política y literatura

M. V. Ll.: En materia política, creo que Jorge y yo hemos tenido una formación similar. Nuestra generación literaria, en América Latina, se formó con la idea de que la literatura es indisociable de una cierta actividad política, que exige del escritor algún tipo de participación en el debate cívico. En los años cuarenta y cincuenta, en América Latina, muy pocos cerraban sus oídos a estas voces del exterior, algunas de ellas muy prestigiosas, como la de Jean-Paul Sartre, decisiva en mi caso. Devoré *¿Qué es la literatura? (Situaciones 2)* y me dio toda una concepción de lo que es escribir, para qué sirve la literatura, qué debe hacer un escritor para que su obra no sea el mallarmeano «bibelot de inanidad sonora». Las palabras son actos y pueden influir en la historia, es imposible esquivar el propio tiempo y quienes pretenden hacerlo, apuestan por las peores opciones. Yo creí en todo esto y Jorge, aunque con menor entusiasmo, me parece que también. Él tenía una mayor formación estética, que lo defendía de esa ilusión que yo sí viví. La literatura era para mí un instrumento para cambiar la realidad, hacer la revo-

lución, transformar las consciencias, iluminar a los lectores sobre las verdaderas razones de la injusticia. En el París de 1960, todo el espectro intelectual compartía estas ideas. Desde Sartre a Raymond Aron, extremos opuestos, se creía que escribir es actuar. A fines de la década, estas ideas empiezan a perder vigencia. El propio Sartre se desilusiona de esta convicción y deja de hacer literatura. *La náusea* no sirve de nada ante un niño que se muere de hambre, etc. Para muchos escritores, hoy es anacrónico pensar en el compromiso sartreano. No obstante, para gente como Jorge y yo, es imposible disociar la literatura de la problemática cívica y social. Ciertamente, ya no creemos, como en nuestra juventud, en el poder transformador de la literatura. Me preocupa que muchos jóvenes vean esta postura como una ingenuidad ridícula, un romanticismo obsoleto. Para ellos, la literatura no es más que un entretenimiento –nada menos– creativo, original, brillante, pero de ninguna manera una forma de acción.

J. E.: Tengo cinco o seis años más que Mario y cuando leí el ensayo de Sartre tenía cierta formación, sobre todo estética, y no me influyó de la misma manera. Mis primeras lecturas fueron poéticas: Neruda, Vallejo, Eliot, Rimbaud, Baudelaire. Empecé escribiendo poesía. Era bastante mala. Me di cuenta de que no podía ser poeta y me pasé a la prosa. Mis primeras admiraciones en este terreno fueron Joyce, Faulkner, Borges, Kafka, de tal manera que, cuando comencé a escribir narraciones, no me sentí llevado a hacer una novela de tipo político. Me metí a diplomático, por dos razones: porque no sabía de qué se trataba y porque pensé que la diplomacia permite viajar y tener tiempo para escribir novelas. Luego comprobé que la diplomacia sólo sirve para conocer aeropuertos. En verdad, mis inquietudes sociales provienen de las enseñanzas de algunos jesuitas muy interesados por los problemas de pobreza y marginación en Chile. Yo provengo de una familia burguesa muy cerrada y la burguesía chilena, ante ciertos conflictos sociales, tiene actitudes brutales y torpes. En esa encrucijada me encontré con Sartre. Yo admiraba sus ensayos y, sobre todo, sus artículos, aunque sus novelas me aburrían bastante. El Sartre que terminó gustándome más fue el de sus memorias, el de *Las palabras*. Pero mi primera influencia juvenil fue Joyce, acaso porque él y yo salíamos de un colegio de jesuitas. Me ayudó a liberarme de la influencia católica y a tomar distancia de la Iglesia. Por otra parte, según dije, el colegio de jesuitas también me hizo ver los problemas sociales de mi país, de modo que desemboqué en la izquierda, aunque no de manera completa. Miré la izquierda con cierta duda y cierta distancia un poco escéptica. Esto me alejó de cualquier militancia partidaria. Nunca he intervenido en la política activa ni he sido candidato a ningún cargo. Y la verdad es que me hubiese gustado ser al menos postulante de regidor municipal en provincias, porque ha faltado a mi vida ese contacto con un elec-

torado, con gente que tuviera problemas muy concretos, muy locales. Chillán, por ejemplo, donde pasé tantos veranos de mi infancia y que tenía un mundo indio fascinante.

Izquierdas y derechas

M. V. Ll.: La diferencia entre izquierdas y derechas tiene vigencia porque sigue en uso y todo lo que se usa cumple, de alguna manera, una función. Ahora bien: sus contenidos han cambiado sustancialmente en los últimos veinte o treinta años, aunque no todos los que utilizan dichos términos sean conscientes de ello. La izquierda del sesenta era esencialmente revolucionaria, antiinstitucional. Las instituciones establecidas no podían resolver los problemas porque eran parte central de los problemas, justamente. La derecha defendía lo establecido, las instituciones, el orden existente. Hoy, en la mayoría de los casos, la izquierda defiende las instituciones establecidas, es un pilar fundamental del *status quo,* con lo que coincide con cierta derecha, en tanto otra derecha, digamos marginal, quiere cargarse todas esas instituciones. De todos modos, siempre habrá un punto de distinción entre izquierda y derecha: la asociación entre política y utopía. El hombre de izquierda buscará siempre la utopía y no acabará nunca de aceptar la realidad tal como es. La derecha es pragmática, antiutópica, pedestre, gestionaria de lo existente, negociadora con la realidad. Lo que ha pasado y creo que no volverá es la idea socialista de traer el Paraíso a la Tierra, revolucionar radicalmente la sociedad y crear otra sociedad con bases totalmente nuevas, justas, humanas. Esta tradición socialista fue exterminada por el gulag, la violación de los derechos humanos en el llamado socialismo real, su catástrofe económica. Lo que se llama hoy socialismo y conserva su vigencia no tiene nada que ver con todo eso. Yo creí en aquel socialismo y Jorge, con mucho menos entusiasmo que yo, también.

J. E.: Recuerdo que íbamos con Mario a la embajada cubana de París los 26 de julio a manifestar nuestra solidaridad. Yo representaba entonces al gobierno de Frei, que estaba muy duramente enfrentado con Cuba, pero Chile era un país democrático y yo no corría ningún riesgo por hacer lo que hacía. Al contrario. Fui designado encargado de Europa Oriental porque el ministro me consideraba medio «rojo». Lo mismo cuando me tocó ser el encargado de negocios que reabriera la embajada chilena en La Habana. En Chile la diferencia entre izquierda y derecha era clara, pero en los países comunistas la cosa cambiaba mucho. La derecha era el *establishment,* el gobierno, los comunistas, en definitiva. La izquierda eran los disidentes. Siempre me llamó la atención la relatividad de estos conceptos. En nuestros

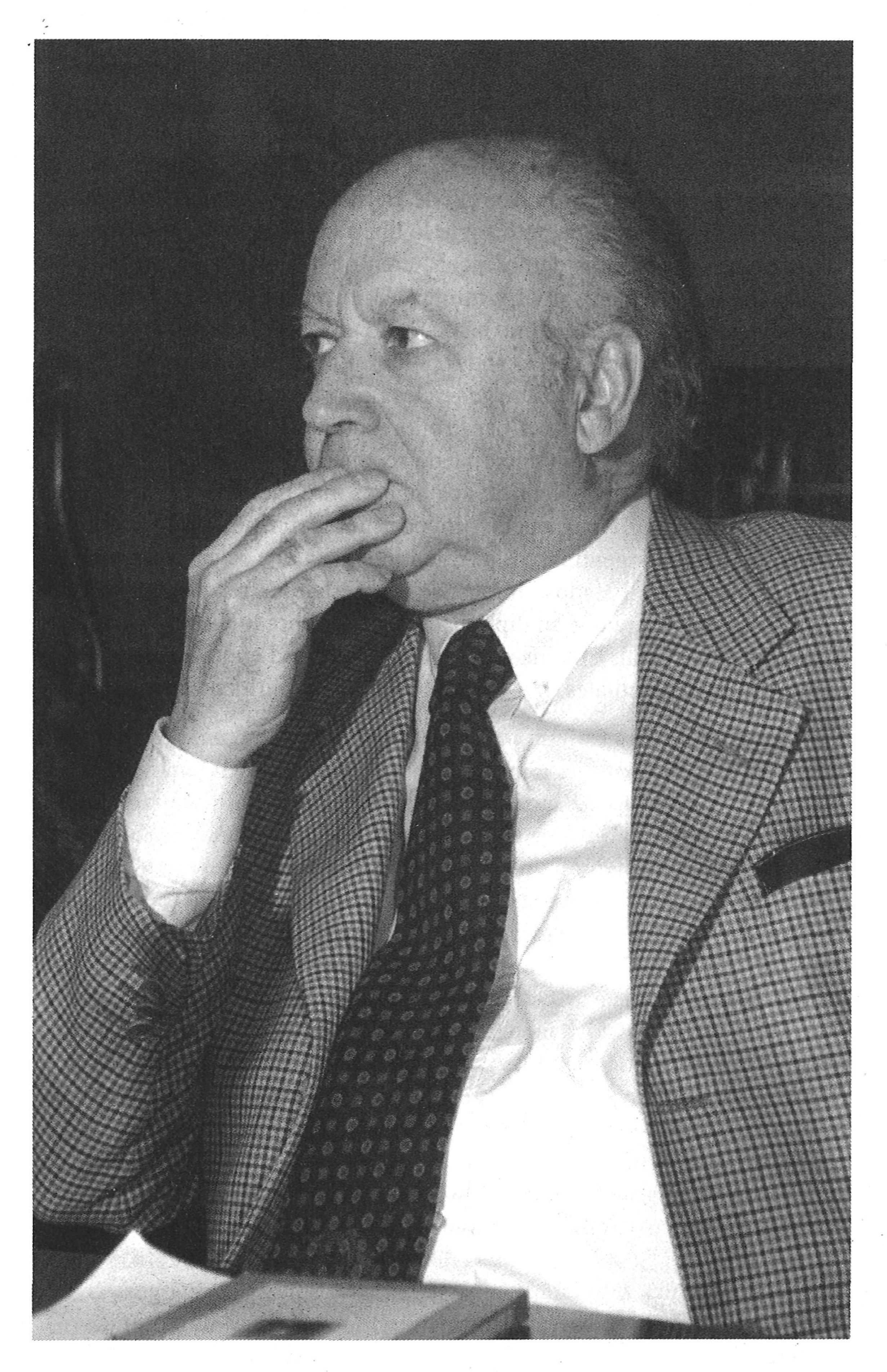
días, como es tan difícil mantener un pensamiento utópico, se tiende a suavizar la diferencia entre izquierda y derecha. Esto es bueno. Si vemos el caso de Chile, creo que lo que produjo la crisis fue la extrema y enfermiza polarización entre izquierda y derecha. Todo fue extremismo y el centro desapareció. El fenómeno resultó terriblemente destructivo. Hoy lo que caracteriza a la derecha es la tendencia a pensar que el mercado es como la naturaleza, no se lo puede tocar, hay que dejarlo actuar solo. La izquierda intenta, por su parte, influir en el mercado. A veces, estos intentos son contraproducentes. En cuanto al utopismo, creo que rebrota por alguna parte, aunque hoy resulte imperceptible. Tal vez, en el ecologismo. El utopismo es una constante del pensamiento humano y suele coincidir con épocas de auge, como el Renacimiento. Fue muy fuerte en la primera mitad del siglo XX, que se parece, en ciertos aspectos, al Renacimiento. Sus resultados son desastrosos y crueles.

M. V. Ll.: Está por escribirse todavía la historia crítica de la inteligencia de izquierdas, tan exigente, elevada y rigurosa, que se identificó en profundidad con la utopía socialista. ¿Por qué se dio este fenómeno? ¿Por qué fue ciega y cómplice con los crímenes del comunismo? No había dudas con respecto a los crímenes del fascismo o del nazismo. Nadie o muy pocos intentaban ocultarlos. Pero con los crímenes del comunismo pasa lo contrario. Falta a la izquierda un Euclides da Cunha, que creyó en las mentiras oficiales sobre la guerra de Canudos, pero luego comprobó la verdad y la contó en su admirable libro *Los sertones,* que es una tremenda autocrítica de la clase intelectual brasileña de fines de siglo. En cierto momento, los poetas más exquisitos como Aragon, Eluard, Neruda y otros, supieron la magnitud de esos crímenes y advirtieron que los habían amparado y celebrado. ¿Cómo pudieron callar? Todavía hoy subsiste un sector de la clase intelectual que ve como impresentable a quien recuerda demasiado estas cosas.

J. E.: Hubo más escritores de lo que se cree, que denunciaron estos hechos, pero fueron silenciados. No debemos olvidar a Gide, Silone, Orwell y tantos otros. Más me llaman la atención los casos de Joyce o Faulkner, que fueron totalmente indiferentes a la política. No dijeron nada porque no se interesaron nada. Supongo que habrá un juicio de revisión; es ineluctable que llegue. Neruda, por ejemplo, sabía lo que Kruschev contó en sus memorias, porque sus amigos soviéticos se lo habían contado antes. En Checoslovaquia, en los años cincuenta, sus conocidos cambiaban de acera al verlo, para evitar ser vistos con alguien que venía de fuera. En su poesía, muy veladamente, empezó a sugerir algunas cosas. En sus memorias es bastante claro, pero son memorias póstumas. En la edición de Moscú se censuró todo lo que implicaba una crítica a Stalin. En cambio, se dejó todo lo relativo a Castro y Cuba, tema que, por lo visto, a los soviéticos no les

importaba nada. Distinto es el caso de Vicente Huidobro, que se entusiasmó con la revolución rusa, hizo odas a Lenin y participó con el puño en alto y abrigo de terciopelo en manifestaciones obreras. Luego escribió un artículo que se llama «Por qué soy anticomunista», silenciado por los críticos y no creo que involuntariamente.

M. V. Ll.: Quisiera añadir algo acerca de las ideas llamadas radicales o extremas: revolución socialista, dictadura militar. Moderantismo, en cambio, es la democracia. Habitualmente, se admite esta división, pero yo creo que debe relativizarse en cada contexto histórico. Por ejemplo, lo radical en un país sin tradiciones de legalidad y de tolerancia es el imperio de la ley, los derechos humanos y la renovación periódica de los gobiernos en elecciones libres. Esto es mucho más radical que pensar en la acción enérgica de un grupo como única manera de transformar la sociedad. Tal posición es más bien un profundo conformismo, pues constituye la tradición lamentable de la política latinoamericana. En América Latina está ocurriendo una verdadera revolución, que puede retroceder o desplomarse –como en el caso del Perú, donde la democracia ha desaparecido bajo una nueva forma de dictadura–, pero que es profunda y abre una nueva era. Muchos latinoamericanos se están habituando a coexistir en legalidad y consenso, a aceptar la diversidad dentro de la sociedad. Hay que apoyar este proceso, pero con lucidez y admitiendo que esas democracias primerizas están llenas de defectos. El principal es la corrupción. Nada desmoraliza y desanima tanto a una sociedad respecto a sus instituciones y sus gobernantes como ver que el mando sirve para el enriquecimiento privado, que se funda en los privilegios y las ventajas de un poder impune. Con todo, cabe un moderado optimismo: en muchas ocasiones, la democracia política viene acompañada por una cierta modernización de la economía. El mercado, una mala palabra hasta hace poco para grandes sectores de la política latinoamericana, es aceptado tanto por la derecha como por la izquierda, aunque ésta pretenda corregirlo para que no haya tantas desigualdades sociales. Pero, en general, todos admiten que es preferible que sea la sociedad civil quien produzca la riqueza, y no el Estado, que es incompetente para hacerlo, como asimismo que hay que integrarse a una realidad internacional para progresar, ya que las fronteras económicas traen empobrecimiento y atraso. Insisto en que el optimismo ha de ser moderado. En algunos países latinoamericanos la democracia es un cascarón vacío y el narcotráfico ha desarrollado un poder mayor que el Estado. Ha ocurrido en Colombia y empieza a ocurrir en México. El ejemplo positivo en contrario es Chile, porque su democracia, todavía muy imperfecta, va acompañada de un gran desarrollo económico, y esto le otorga una solidez incomparable.



Jorge Edwards

J. E.: Coincido contigo en que ciertas ideas moderadas, en determinados contextos, pueden ser radicales. Daré un ejemplo. En Chile, en tiempos del pinochetismo, hubo una reunión sobre cultura nacional y en ella el poeta Nicanor Parra leyó un texto que sonó tremendamente subversivo y despertó el temor de la sala. Era un decreto de Bernardo O'Higgins, fechado en abril de 1818, el llamado decreto sobre la libertad de imprenta. En cuanto a los problemas de nuestras democracias, creo que el mayor es la irresuelta relación entre los poderes civil y militar. Al menor atisbo de crisis, habrá peligro de golpe de Estado, como ha ocurrido en el Perú por las argucias de Fujimori para entenderse con el poder militar. En Chile, el próximo Senado contará con una media docena de generales importantes de la dictadura, con Pinochet en cabeza. Si bien el desarrollo económico acolchona este conflicto, cualquier crisis económica puede reponer a los militares en primer plano. Hoy la crisis puede venir de los lugares más inesperados. Una caída en la Bolsa de Hong Kong puede provocar una depresión en la economía chilena, peruana o argentina. Si la Argentina pacta una relación privilegiada en lo militar con Estados Unidos, se despiertan los recelos del ejército chileno, que considera que su diplomacia ha maniobrado mal en cuestiones de seguridad nacional. El tema es de una complejidad enorme, los peligros acechan y los intelectuales, por modesta que sea su influencia, deben estar alertas.

Memorias de mi vida de Giorgio de Chirico

El pintor Giorgio de Chirico (Volos, 1888-Roma, 1978) llevó a cabo durante toda su vida una intensa actividad como escritor. Su faceta literaria consta, fundamentalmente, de ensayos con los que arropa de un corpus teórico a su producción pictórica y de una multitud de artículos con los que interviene y toma partido en las múltiples polémicas que jalonan su vida artística. Escribió, igualmente, una novela, Hebdomeros *(publicada en París en 1929 y saludada por los surrealistas, en plena batalla contra el pintor por aquel entonces, como obra maestra), el relato* Une aventure de M. Dudron *(1945), y unas* Memorias *publicadas en 1945 y que conocerán una segunda edición ampliada en 1962.*

De Chirico escribió sus memorias en pleno arrebato contra el arte moderno. De hecho, cuando las redacta, su pintura anda alejada del estilo metafísico que había presidido su producción entre 1911 y 1918. Si a ello añadimos que toda biografía, propia o ajena, se suele guiar por una o varias ideas dominantes que se corroboran en los datos que se tienen y se dan sobre la vida, no extrañará que, en su autobiografía, De Chirico tienda a pasar por alto algunos episodios y a detenerse excesivamente en otros; que algunas fechas, confrontadas con otras fuentes o testimonios, bailen; o que, por ejemplo al rememorar sus años parisinos, De Chirico se empeñe en aclarar que él ya llamaba por aquel entonces metafísica a su pintura, cuando lo cierto es que ni su correspondencia ni sus escritos de la época (los Manuscritos parisinos*) dan cuenta de ello. Pero, además, sus memorias son un ajuste de cuentas con artistas, intelectuales, críticos de arte, todo lo que suene a arte de vanguardia, que nos permite conocer a uno de los De Chiricos más polémicos, ácidos e irreverentes. Entre sus víctimas se encuentran todos aquéllos con los que había tenido algún conflicto, como Carlo Carrà, Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Roberto Longhi, los cubistas y, cómo no, los surrealistas.*

Los fragmentos de las Memorias *aquí traducidos corresponden a los momentos de la formación del pintor y al nacimiento en París de la pintura metafísica, en un arco de tiempo que abarca desde aproximadamente 1908, año en el que De Chirico se encuentra en Munich estudiando en la*

Academia de Bellas Artes, hasta la entrada de Italia en la Primera Guerra Mundial (1915), cuando regresa con su hermano Alberto Savinio a Italia desde París para enrolarse en el ejército italiano. Ambos momentos, el muniqués y el parisino, se encuentran separados por un breve paréntesis de estancia en Milán y Florencia.

El período en Munich (cuna, según el pintor, de uno de los mayores desastres del siglo: el arte moderno) nos permite rastrear su formación pictórica e intelectual y, por tanto, el bagaje cultural con el que el pintor desembarcará pocos años después en el París de las vanguardias. Resulta especialmente interesante conocer lo que De Chirico considera la mayor aportación de Nietzsche a la historia del pensamiento, a saber, el descubrimiento de «la Stimmung *o atmósfera de la tarde otoñal». El lector puede sorprenderse por esta afirmación, que en otro contexto resultaría una extravagancia, pero da la medida de la sensibilidad que De Chirico (como otros artistas de su época) desplegaba ante la figura del filósofo, y que será una de las más importantes fuentes de inspiración del Arte Metafísico.*

En la breve etapa florentina, por su parte, cobra un curioso protagonismo el relato de una enfermedad intestinal, lo que quizá no tendría mayor importancia si no fuera porque en otros textos, el propio De Chirico atribuye a esta enfermedad, y al estado de convalecencia en que lo postró, la sensación de spaesamento *que dará origen a la pintura metafísica. Por último, el relato de la estancia parisina (1911-1915) sirve tanto para hacerse una idea del ambiente que se respiraba en el París del cenáculo de Apollinaire y de los cubistas, de las primeras exposiciones de De Chirico en el Salón de Otoño y en Los Independientes, de la primera venta de un cuadro, como para conocer una postura irreverente frente a esta mítica ciudad y época.*

El fragmento siguiente pertenece a Memoria della mia vita, *Ed. Astrolabio, Roma, 1995.*

M.M.B.

Munich

Sobre los países, como sobre los pueblos y sobre los individuos, se crean falsas leyendas; así por ejemplo Italia tiene fama de ser un país lleno de sol y de flores; en cambio, he visto muchas flores en Holanda y en Alemania y en invierno sucede muchas veces que se pasa más frío en Italia que en otros

lugares. Los austriacos tienen fama de ser más amables, más educados y más humanos que los alemanes, aunque menos serios y más frívolos; en cambio, los peores delincuentes y los criminales más sádicos del ejército nazi fueron reclutados precisamente entre los austriacos y el propio Hitler era un austriaco. También hay muchos que creen que los bávaros son menos alemanes que los prusianos, por meridionales y, por tanto, más cercanos a nosotros, más cordiales, menos duros, menos malvados; nada de esto es verdad. Yo viví dos años en Baviera y puedo asegurar que los bávaros son mucho peores que los prusianos y durante los dos años que estuve en Munich los únicos alemanes de los que fui amigo y en los que encontré un poco de cordialidad y de comprensión, alguna cualidad del corazón y del espíritu, fueron precisamente dos prusianos: Fritz Gartz y su hermano que se llamaba Kurt y era estudiante de medicina. Kurt estaba obsesionado por las ideas filosóficas de Nietzsche, y yo observé en él anomalías mentales; al mismo tiempo observé que él, como por otra parte todos los que han leído a Nietzsche, no había entendido en absoluto en qué consiste la verdadera novedad descubierta por el filósofo. Tal novedad es una extraña y profunda poesía, infinitamente misteriosa y solitaria, que se basa en la *Stimmung* (uso esta palabra alemana muy eficaz que en italiano se podría traducir con la palabra *atmosfera*) se basa, digo, en la *Stimmung* de la tarde otoñal, cuando el tiempo es claro y las sombras son más largas que en verano, porque el sol empieza a estar más bajo. Esta sensación extraordinaria se puede experimentar (pero es necesario naturalmente tener la suerte de poseer las excepcionales facultades que yo poseo), se puede sentir, digo, en las ciudades italianas y en alguna ciudad mediterránea como Niza; pero la ciudad italiana por excelencia donde aparece este extraordinario fenómeno es Turín. Yo intentaba que Kurt Gartz entendiera estas hermosas cosas; él me escuchaba muy atentamente y con gran esfuerzo intentaba entender, arrugando la frente y mirando hacia abajo, pero yo sentía que no entendía y que *nunca iba a entender*.

Una mañana, temprano, mientras todavía estaba en la cama, Kurt vino a la habitación, donde yo vivía, que me servía también de estudio. Estaba fuera de sí. Por el suelo, apoyada contra la pared, había una obra que yo había traído de la Academia y que representaba a un hombre desnudo sentado sobre una roca y que tenía a sus pies un escudo sobre el que había una espada. Kurt miró durante mucho tiempo, fijamente, esta pintura y yo pensaba que le interesaba mi trabajo y los progresos que hacía en la Academia. En cambio, empezó a hablar de un forma extraña e inconexa, como hoy hacen los críticos de arte y los intelectuales; hablaba de las batallas antiguas, de batallas homéricas, me dijo que habría querido ser un guerrero de aquellos tiempos y lanzarse desnudo con la espada y el escudo en lo más

tupido de la lucha y luego caer acribillado por los golpes. Con la voz ronca empezó a recitar versos de Schiller:

Will sich Hector ewig von mir wenden
Wo Achill mit den unanbarn Händen
Dem Patroclus schrecklich Opfer bringt?

(«¿quiso Héctor alejarse por siempre de mí, allí donde Aquiles con implacables manos lleva a Patroclo a horrendo sacrificio?»). Al ver que su agitación aumentaba, para calmarlo le propuse salir conmigo a dar un paseo fuera de la ciudad. Me vestí deprisa y salimos; las calles y los tejados estaban blancos por la nieve; atravesamos los suburbios y nos adentramos en el campo: en un momento dado apareció un carro sobre el que había grandes tubos de acero; las ruedas posteriores del carro, bajo el peso excesivo, penetraban profundamente en el terreno fangoso y los esfuerzos de los caballos y los afanes del carretero no lograban mover el vehículo. Mi compañero se paró y empezó a mirar fijamente esa escena, como poco antes en mi habitación había observado al guerrero desnudo. En un cierto momento, cuando seguía observando fijamente el cuadro, me tomó la muñeca y apretándola fuerte me dijo con voz sorda: «He aquí, las ruedas de este carro están fijas en el suelo; un gran peso les impide moverse; también mi mente está como las ruedas de este carro». Algunos días después Kurt, cuyo estado mental había seguido empeorando, fue acompañado por el hermano a Berlín e ingresado en una clínica psiquiátrica. Tres años después, cuando yo ya había vuelto a Italia y me encontraba en Florencia, el pintor Fritz Gartz me escribió contándome que su hermano se había suicidado en Berlín, en un jardín público, de un tiro en la cabeza.

En la Academia de Bellas Artes asistí durante algunos meses a una clase de blanco y negro y luego pasé a una clase de pintura. Los alumnos eran pésimos. Al contrario de lo que había visto en el Politécnico de Atenas, donde había muchos jóvenes llenos de talento y llenos de temperamento romántico y de amor por la pintura. En la Academia de Munich no había ni uno que supiese sostener el carbón o un pincel en las manos. La pintura que entonces dominaba era la pintura de la Secesión; esa pintura que a continuación creó en París el estilo del Salon d'Automne y luego se desplegó por el mundo creando la pintura moderna. Todos esos estilos o géneros que se quiera, puestos de moda en París por la nefanda propaganda de los marchantes, tuvieron su origen en Munich. La Secesión de Munich ha sido la cuna, en esta primera mitad del siglo XX, de dos acontecimientos extraordinariamente nefastos para la humanidad; el segundo, como ya he dicho, infinitamente más nefasto que el primero, pues ha costado la vida y ha provocado inenarrables sufrimientos físicos y morales a millones y millones de

hombres; estos dos acontecimientos son la pintura moderna y el nazismo. Esperemos que la capital bávara se detenga ahí y que al menos esta vez se vea desmentido el famoso no hay dos sin tres; en el caso contrario, cuando llegue el tres, sálvese quien pueda.

***

Decidí entonces volver a Italia. Mi madre y mi hermano, después del chasco sufrido en Roma por la irrepetibilidad de Mascagni, se habían dirigido a Milán. Ahí, el editor Ricordi se había interesado por la obra *Carmela* y habían vuelto a nacer las esperanzas. Me uní a ellos en Milán. Creo que era el verano de 1909. Fuimos a vivir a un apartamento en los barrios burgueses de Milán, en via Petrarca. Yo pintaba cuadros de sabor boeckliniano.

También mi hermano dibujaba y pintaba; además leíamos y estudiábamos mucho. Teníamos un profesor de latín que se llamaba Domenico Fava y era autor de un pequeño volumen de sinónimos latinos, editado por Hoepli y muy apreciado por los estudiosos. Mi hermano seguía componiendo música y escribiendo libretos; había acabado un largo melodrama titulado *Poema fantástico* que era algo así como el *Oberon* de Weber, pero se refería a una mitología y una prehistoria helénicas fuertemente condimentadas de espíritu burlesco, en el estilo de Rabelais.

Con Ricordi mi hermano no logró llegar a nada; en un primer tiempo el célebre editor le había animado mucho, como había hecho antes Mascagni en Munich, e incluso había empezado a imprimir la ópera *Carmela*; luego, no se entendió nunca el motivo, empezó a pasar de largo, a hacerse cada vez más invisible, hasta que mi hermano se dio cuenta de que no había nada que hacer. Entonces, desalojamos el apartamento de via Petrarca y nos fuimos a Florencia. Fuimos a Florencia sin una razón muy precisa. Estábamos un poco desanimados por el escaso éxito con el editor Ricordi; además yo en Milán había intentado exhibir mis cuadros en una exposición personal y con este fin había intentado ver a un tal caballero Milus o Milius, no recuerdo bien su nombre, que era el propietario o administrador de un establecimiento donde se alquilaban salas a los artistas para exposiciones. Pero tampoco yo logré encontrar al caballero Milus o Milius.

Llegamos a Florencia. Yo estaba muy deprimido físicamente porque mientras estaba en Milán había tenido fuertes molestias intestinales. Eran dolores crónicos acompañados de una gran debilidad. Me costaba subir las escaleras. Por la calle temía siempre desvanecerme y por tanto caminaba casi rozando las paredes. Tenía sensaciones extrañas; a veces me parecía estar caminando sobre algodón, en la boca sentía un sabor como de ácido

fénico; sentía a menudo un gran vacío en el estómago como si no hubiera comido en dos días, pero cuando me sentaba a la mesa no tenía ningún apetito. Había ido a consultar a algunos médicos que me recetaban un montón de pastillas, polvos, compresas, gotas, drogas que tenía que tomar antes de las comidas, durante las comidas, después de las comidas; mi mesita de noche estaba siempre cargada de cajitas y de frasquitos que llevaban nombres de etimología griega: epatina, epatocrinasis, coreína, zimantrax, etc., pero todo esto no servía de nada y mi estado no mejoraba. Así, trabajaba poco. Leía más que pintar, leía sobre todo libros de filosofía y era presa de fuertes crisis de melancolía.

En Florencia mi salud empeoró. Pintaba a veces cuadros de pequeñas dimensiones. El período boeckliniano había pasado y había empezado a pintar asuntos donde intentaba expresar ese fuerte y misterioso sentimiento que había descubierto en los libros de Nietzsche: la melancolía de los hermosos días de otoño, por la tarde, en las ciudades italianas. Era el preludio de las plazas de Italia pintadas algo más tarde en París.

En Florencia nos quedamos poco más de un año. Mientras estábamos en Florencia mi hermano tuvo la idea de ir a Munich para interpretar su música en una sala de conciertos. Partió con nuestra madre. La música se tocó en la misma sala de la *Türkenstrasse* donde algún año antes un público en delirio había aclamado a Mascagni. Mi hermano no fue aclamado por un público en delirio, pero creo que el concierto tampoco fue lo que se llama un fracaso. Sin embargo, sentía que tampoco en Munich había ambiente. Yo me había quedado en Florencia debido a mi salud. No sentía fuerzas para hacer un viaje tan largo, ni para llegar a Munich. Mi madre volvió a Florencia sola y me dijo que le habían aconsejado a mi hermano que fuera a París, que, entonces, por medio de la así llamada «revolución artística», empezaba a ser considerada la ciudad por excelencia que acepta las ideas nuevas y alienta a los jóvenes. Más tarde me he dado cuenta de que todo esto existe sólo en la imaginación de los hombres, y que en París no se entiende mucho más de lo que se entiende en Roma, en Londres, en Madrid, en Berlín o en Pernambuco. Mi hermano nos escribía desde París para que fuéramos. En sus cartas decía que era efectivamente una ciudad llena de vida, de movimiento, de gente inteligente y que también yo, por mi propio interés, tenía que ir a París. Lamentablemente seguía muy mal. Mi salud no daba indicios de mejorar. Me sentía muy débil y luchaba siempre contra los males y molestias de todo tipo. Fui a que me visitara un médico célebre en aquellos tiempos, el profesor Grocco. Este insigne científico me dijo que no eran necesarias medicinas, sino reposo y buenos aires, y me aconsejó Valombrosa. En Valombrosa llovía constantemente; una terrible humedad penetraba en la habitación del hotel donde había ido a vivir. Las sábanas

estaban mojadas. Sobre el suelo, en las esquinas de las paredes, crecían hongos y había moho en el armario y en la cómoda. Las molestias intestinales, más que disminuir, aumentaron, y aumentó también mi depresión nerviosa. Fui presa de una fuerte melancolía y como no lo soportaba, una mañana me escapé de Valombrosa como un gato apaleado y volví a Florencia. No trabajaba y había perdido toda confianza en los buenos aires y las curas de montaña. Después de esa estancia en Valombrosa, tuve la certeza de que en ciertos casos la montaña y los aires más que puros son incluso nocivos. Bruno Barilli me dijo una vez que cuando estaba en París, hacia 1930, época en la que también yo me encontraba ahí, era invitado a veces a casa de un editor amigo suyo llamado Pierre Levy que luego fue el editor francés de mi novela *Hebdomeros*. Levy invitaba a Barilli a una pequeña propiedad que poseía cerca de París. Durante días Barilli no comía más que cosas fresquísimas: huevos recién puestos por las gallinas, leche recién ordeñada, lechugas recién recogidas del huerto. Parece, sin embargo, que todos estos frescos productos, después de un tiempo, le intoxicaron gravemente, de modo que para desintoxicarse, en cuanto volvía a París, corría a comer a algunos restaurantuchos de precio fijo donde se servían alimentos en avanzado estado de putrefacción. Así Barilli restablecía su organismo purgándolo de las toxinas que en él habían acumulado los productos demasiado frescos.

París

Decidimos irnos a París. Liquidamos la casa de Florencia y tomamos el tren para Turín. Yo me sentía muy mal; era el tórrido verano de 1911; era julio; en Turín nos detuvimos un par de días para visitar la exposición que se había inaugurado entonces. Pero con el calor y la fatiga del viaje, mi estado empeoró. Cuando nos fuimos de Turín yo estaba muy mal y tenía fuertes dolores intestinales. Durante el viaje me sentí peor y cuando el tren llegó a Dijon le pedí a mi madre que nos detuviéramos durante una noche, porque no me sentía con las fuerzas necesarias para proseguir. Era tarde, aproximadamente la una de la madrugada; fuimos a un hotel y yo me acosté, pero los dolores eran tan fuertes que mi madre, alarmada, salió en busca de un médico; volvió poco después con un médico militar, un capitán, que me recetó inmediatamente compresas de agua muy caliente y una poción calmante hecha de láudano. Durante toda la noche mi madre no pudo descansar; iba a la cocina a hervir agua y luego me cambiaba continuamente las compresas que me ponía sobre el vientre y el estómago; envió a un camarero por la poción a una farmacia; cuando el camarero entró en la habi-

tación y me vio en la cama, dijo: *C'est la chaleur qui fait ça!* Tenía razón; durante toda mi vida he podido observar que el calor y los climas cálidos son pésimos para las personas que sufren debilidad intestinal. Por la mañana los dolores remitieron y yo me dormí profundamente. Cuando me desperté, ya por la tarde, me sentía mejor: entonces decidimos proseguir el viaje. Había un tren que partía a París por la noche y lo tomamos. Llegamos a París, a la *Gare de Lyon,* en plena noche. Mi hermano nos esperaba: por la cara que puso al verme, comprendí que debía tener un aspecto deplorable; estaba agotado por el cansancio y no quería más que acostarme y reposar; era la noche del 14 de julio y París era una fiesta; la gente bailaba por las aceras, frente a los cafés donde tocaban sin descanso organillos y orquestinas.

Fuimos al hotel *Le Pelletier*, en la calle del mismo nombre, donde mi hermano había reservado dos habitaciones, para mí y para mi madre. Experimenté un inmenso placer cuando me desvestí y me acosté; dormí un largo sueño, pero los problemas con mi salud aún no habían acabado. Del hotel *Le Pelletier* pasamos a una pensión cerca de los Campos Elíseos y de ahí a un pequeño apartamento que mi madre amuebló como pudo y que se encuentra en un edificio situado en el barrio de L'Etoile, y precisamente en la rue de Chaillot. Mi salud seguía siendo pésima, pero en el apartamento, poco a poco, empezó a mejorar. Lo que había aumentado mi mal era también el viaje y el paso de un hotel a otro; el hecho de tener una casa, de poder comer en casa, de poder estar un poco tranquilo, era ya una buena medicina para mí. Un médico que entonces me visitó me aconsejó trasladarme durante tres semanas a Vichy. Cuando me fui a Vichy me sentía ya mejor y el cuidado de esas aguas, que los romanos llamaban *acquae calidae*, donde aproximadamente dos mil años antes Julio César había curado su dispepsia y donde aproximadamente cuarenta años antes mi padre había venido para curarse de unas tardías fiebres malarias, me sentaron muy bien. Cuando, una vez acabada la cura, volví a París, me había restablecido completamente. Hacía mucho que no tocaba un pincel, y aún menos un lápiz. Volví al trabajo y retomé el hilo de mis inspiraciones de origen nietzscheano.

Sin embargo, trabajaba poco, hacía pocos cuadros. Pasaron el invierno y el verano; escuchaba hablar confusamente del *Salon d'Automne*, de los pintores revolucionarios, de Picasso, del cubismo, de las escuelas modernas, etc. Me aconsejaron que expusiera en el *Salon d'Automne*: yo sabía, sin embargo, que un pintor desconocido que envía obras a una exposición oficial donde hay un jurado, corre el riesgo, noventa y nueve veces de cien, de ser rechazado. Por las reproducciones que había visto y por las pinturas que estaban expuestas en las galerías de los marchantes en boga, me había dado cuenta inmediatamente de que lo que yo hacía era completamente distinto

de lo que se hacía en ese momento en París y también éste era un buen motivo para que mis cuadros fueran rechazados. Vino en mi ayuda un señor griego de nombre Calvocoressi; era crítico musical, es más, musicólogo; era amigo de Debussy y contaba con muchos contactos en los ambientes artísticos e intelectuales de la capital; me recomendó al pintor francés Laprade, del que yo nunca había oído hablar, pero que formaba parte del jurado del *Salon d'Automne.*

En la noche anterior a mi visita al pintor Laprade, soñé que veía un pueblo algo parecido a los de las orillas de los lagos lombardos; en primer plano había plantas y rosales floridos, al fondo se veía como un espejo de agua. Cuando al día siguiente entré en el estudio de Laprade, vi, justo frente a la entrada, posada sobre un caballete, una pintura que representaba un pueblo igual al que yo había visto en el sueño. Después de ser presentado y de dar a Laprade la carta de recomendación que me había dado Calvocoressi, le dije que aquella noche había soñado el cuadro que estaba en el caballete; Laprade sonrió y dijo: *Tiens c'est rigolo*; de lo que deduje que el pintor Pierre Laprade no tenía por la metafísica y el misterio de los sueños el interés de un Arturo Schopenhauer. Luego me contó que viajaba a menudo a Italia y que muchos de sus pueblos eran vistas de los lagos lombardos y del lago de Garda. Fue muy amable y me dijo que mandara tres cuadros, no muy grandes, y que él se las apañaría para que el jurado los aceptase. Mandé mi autorretrato y dos composiciones pequeñas, una inspirada en la plaza Santa Croce de Florencia, y que contiene esa poesía excepcional que había descubierto en los libros de Nietzsche, la otra, en cambio, a la que había titulado *El enigma del oráculo*, contenía un lirismo de prehistoria griega.

Los tres cuadros fueron aceptados y yo me sentí muy alegre y orgulloso. Era la primera vez que exponía y que un jurado aceptaba mis obras. Mis tres pinturas fueron muy bien colocadas, juntas, en una sala de pintores españoles; probablemente la comisión encargada de montar la exposición creía que yo era español; los franceses sienten una mayor impresión y una mayor curiosidad por los españoles que por los italianos.

Mis cuadros obtuvieron un cierto éxito y recibieron algunas alabanzas por parte de los críticos; pero no logré vender ni uno.

Mientras tanto, siguiendo el consejo de la gente que conocía el ambiente, me fui a conocer a Guillaume Apollinaire. Vivía en un pequeño apartamento, en el último piso de una vieja casa burguesa en el boulevard de Saint Germain; el sábado, de cinco a ocho, recibía a los amigos. Iban pintores, escritores, los así llamados jóvenes e inteligentes que propugnaban las así llamadas ideas nuevas. Los sábados en casa de Apollinaire había un ambiente un poco del estilo del Beethoven de los Balestier. Apollinaire pon-

tificaba sentado a su mesa de trabajo; individuos taciturnos y voluntariamente pensativos se sentaban en los sillones y divanes; la mayoría de ellos fumaba, según la moda de ese tiempo y de estos ambientes, esas pequeñas pipas de yeso parecidas a las que se ven en las ferias en los barracones de tiro a diana. En la pared había colgados cuadros de Marie Laurencin, de Picasso y de algunos oscuros cubistas cuyos nombres he olvidado. Más tarde colgarían también dos o tres cuadros metafísicos míos, entre los cuales había un retrato de Apollinaire, representado como una diana de goma que, por lo que parece, profetizó la herida que Apollinaire recibió en la cabeza.

Yo iba casi siempre a estos sábados de Apollinaire, pero lo hacía porque entonces era muy joven y, por tanto, aún tenía una cierta dosis de ingenuidad y aún no había profundizado en muchas cosas; pero desde entonces no apreciaba mucho ese ambiente y me aburría bastante; probablemente estos sentimientos se me podían leer en la cara, porque observé que aunque tanto Apollinaire como los otros componentes del cenáculo me demostrasen un cierto interés y una cierta cordialidad, nutrían por mí cierta desconfianza y adivinaban a un individuo muy distinto a ellos. A los famosos sábados acudía también el escultor rumano Brancusi, que llevaba un barba larga y de vez en cuando decía, a quien quisiera escucharlo, que sentía una gran alegría interior; su escultura consistía en ciertas formas ovoidales que pulía con *roda di Berlino* y que, en lo relativo a la superficie, se parecían a las esculturas de Wildt. Asistía también Derain, que estaba apoltronado en un sillón, fumando la pipa, sin decir nunca una palabra. Acudía Max Jacob que, al contrario que Derain, hablaba continuamente, de un modo preciosista, con una forma de hacer entre lo irónico y lo escéptico y que por su forma de hablar, de vestir y por su aspecto físico, me hacía pensar en algunos *chansonniers* de Montmartre que improvisan versos y canciones y luego giran entre las mesas burlándose de los clientes.

Guillaume Apollinaire me aconsejó exponer en los *Indépendants* y efectivamente en la primavera siguiente envié cuatro cuadros a esta exposición. Ese año participaron en la colocación de las obras dos pintores: Dunoyer de Segonzac y Luc Albert Moreau; al contrario de lo que me ha sucedido siempre en Italia, en París, en las exposiciones colectivas u oficiales, siempre se han colocado muy bien mis cuadros. Cuando antes de la inauguración fui a dar una vuelta por las salas de los *Indépendants*, De Segonzac y Albert Moreau me felicitaron por mis cuadros y me dijeron que eran muy decorativos, incluso escenográficos, y que podría llegar a ser un escenógrafo muy bueno. De lo que deduje que ellos, aunque quizá fueran un poco de mala fe y quisieran hacerse un poco los malévolos, no habían entendido absolutamente nada del por otro lado solitario y profundo lirismo de aquellas pintu-

ras; por lo demás, nadie ha entendido nunca nada, ni entonces ni ahora. A menudo la gente ve esas pinturas como escenas imaginadas en el crepúsculo, con luces de eclipses que presagian catástrofes, una especie de atmósfera de terror, un aire de novela negra y de *film* policíaco; estas interpretaciones también son apropiadas para que los surrealistas, campeones entre los campeones de la imbecilidad modernista, hagan literatura barata. En cambio, se trata de algo completamente distinto. El mismo año expuse en el *Salon d'Automne* por segunda vez y vendí un cuadro; era la primera vez en mi vida que vendía un cuadro. El cuadro vendido representaba una plaza con pórticos a los lados. Al fondo, tras un muro, aparecía un monumento ecuestre parecido a esos momumentos dedicados a militares y héroes del *Risorgimento* que se ven en muchas ciudades italianas, y especialmente en Turín. El comprador era un señor de Le Havre; era un anciano que se llamaba Olivier Senn. Como precio creo que había declarado a la secretaría de la exposición cuatrocientos francos. Una mañana, mientras estaba en casa, vino la sirvienta a decirme que un señor llamado Senn deseaba hablarme; respondí que entrara y así conocí al primer comprador de mis pinturas. Él, sin embargo, no me dijo en seguida que quería comprar un cuadro mío; me dijo que venía dos veces al año a París para visitar las galerías y exposiciones, que le interesaba mucho la pintura y que era un gran amigo del pintor Othon Frietz; me preguntó si quería almorzar con él y yo acepté; durante la comida empezó a hablar del *Salon d'Automne*, dijo que se había fijado en mis cuadros y que también se había fijado en su originalidad, y al final me expresó el deseo de adquirir el de la torre roja, pero le parecía que el precio de cuatrocientos francos era superior a su disponibilidad y me pidió que le dejara el cuadro en 250 francos. Era la primera vez que alguien me ofrecía dinero a cambio de una pintura mía; me sentía muy emocionado y elogiado, y de repente el señor Senn se me hizo muy simpático, me pareció muy inteligente y absolutamente diferente al resto de los hombres. Acepté la oferta, mientras pensaba que el señor Senn habría obtenido exactamente el mismo resultado sin haber venido a conocerme e invitarme a comer, e incluso ofreciéndome menos. El lector quizá piense que hay algo de cinismo en este modo de pensar, pero se equivocará si así piensa. Ni soy ni he sido nunca un cínico. He tenido siempre, sin embargo, mucha lógica y una fuerte dosis de espíritu positivo y siempre he sido instintivamente contrario a las cosas inútiles. También puede ser que aunque el señor Olivier Senn hubiera sabido que yo habría aceptado en seguida su oferta, me habría invitado igualmente a comer, porque quizá sentía placer en pasar un par de horas con un joven pintor extranjero que pintaba cosas bastante diferentes de lo que se solía ver.

Estos acontecimientos tenían lugar en 1912. No volví a ver al señor

Olivier Senn; sólo muchos años después, hacia 1926, mientras me encontraba de nuevo en París, llegué a enterarme de que el cuadro de la torre roja había sido puesto a la venta en una galería de la rue de la Boëtie.

Mientras tanto, el interés por lo cuadros que yo hacía, y a los que llamaba metafísicos, crecía. Un joven marchante, de nombre Paul Guillaume, que también era amigo de Apollinaire, me compró algunos cuadros; quería también hacer un contrato conmigo para la adquisición de toda mi producción; había empezado entonces en París esa nefanda costumbre de monopolización de la obra de un pintor por parte de uno o más marchantes y todo ese sordo y equívoco trabajo subterráneo, condimentado con discursos y escritos a cual más estúpido y la apreciación de los así llamados críticos de arte. Todos estos sistemas, unidos a otros factores, han llevado al arte en Europa a la indecente decadencia en la que se debate hoy día. Yo, naturalmente, no entendía entonces algunas cosas como las entiendo ahora, si bien instintivamente sentía desprecio y antipatía tanto por los marchantes como por los críticos. Veía que el interés por mi pintura crecía; veía que las revistas y los periódicos reproducían mis obras; recaudaba un poco de dinero y de felicitaciones; era feliz. Pero llegó el fatal 1914; era verano, hacía un calor sofocante, un buen día todo empezó a confundirse y a vacilar; la gente se reunía por las calles, los periódicos se agotaban rápidamente; el atentado de Sarajevo; la guerra.

Nosotros permanecimos en París, asistiendo a esa tensión de los primeros días del conflicto; los alemanes avanzaban sobre la capital. Cada noche, hacia el atardecer, aeroplanos aislados sobrevolaban París. Una vez que volvía a casa hacia las once de la mañana, oí un golpe; distraídamente creí que había sido el cañón de mediodía, pero luego vi a la gente correr en dirección a una calle cercana a nuestra casa; me uní a la multitud: un aeroplano había lanzado una pequeña bomba que al explotar en la acera había matado a un viejo señor y descuartizado una pierna a una niñita; llegó una ambulancia a gran velocidad; oía las voces entre la multitud que imprecaban a los *Boches*; por el suelo había manchas de sangre. Decidimos alejarnos de París y partí con mi madre y mi hermano a una playita de Normandía que se llamaba Ouistreham; el tren estaba plagado de fugitivos. Con nosotros viajaba también Paul Guillaume que, por haber sido inhabilitado, no tenía obligaciones militares. En Ouistreham nos quedamos una decena de días en un hotel a orillas del mar. Bebíamos espumante y comíamos muy bien. La cocina del hotel era óptima; recuerdo unas aves asadas que eran un auténtico poema. La sobrealimentación y el espumante, unidos a la saludable brisa del océano, le provocaron a Paul Guillaume un eczema en la nariz. La guerra parecía lejana, olvidada; sin embargo, nos la recordaron los primeros heridos; pies vendados, brazos atados al cuello, militares que caminaban trabajosamente apo-

yándose en muletas y llevaban abrigos ya descoloridos. Afortunadamente las noticias mejoraron. El general Gallieni había requisado todos los automóviles públicos de París y en una noche había dispuesto en un punto de la línea de fuego a un gran número de combatientes cuya llegada no se esperaban los alemanes. La batalla del Marne se había ganado; el enemigo se retiraba; la amenza sobre París se había desvanecido.

***

Regresamos a París. Durante el invierno de 1914-1915 seguí trabajando en mis cuadros metafísicos, pero, naturalmente, debido al estado anormal, el movimiento, en cuanto a pintura, se había detenido. Por lo demás, la vida en París se había restablecido; los cafés estaban llenos de gente y las *boîtes* de Montmartre funcionaban regularmente; en estas *boîtes*, los *chansonniers*, entre una canción patriótico-sentimental donde se hablaba del *grand général* (que era Joffre) y otras canciones con las que se ridiculizaba a los *boches*, hacían alusiones frecuentes a Italia. *Que fera l'Italie?* ¿Qué harán los hijos de Maquiavelo? ¿Encontrarán la vía justa? Que, naturalmente, debía ser la de combatir junto a los aliados. Se predecía, con justicia por otra parte, la entrada en guerra de Italia para la primavera; un famoso *chansonnier* se quedaba afónico cada noche en una *boîte* gritando:

¡Quand l'Italià va marcher
avec les alleáta,
a la Pacá, ou Trinitá
Pacá ou Trinitá!

Por mi parte siempre he pensado que los hijos de Maquiavelo habrían hecho mejor, tanto entonces como en el más reciente 1940, quedándose tranquilos y bien armados ocupándose de sus asuntos. En Italia todo empezará a ir mejor en todos los campos, pero sobre todo en arte y política, el día en el que los italianos decidan de una vez para siempre dejar de hacer el mono, el siervo y el provinciano, y dejar de arrodillarse ante todo lo que viene de fuera, y especialmente de París. Todo irá mejor el día en que se decidan a pensar y trabajar seriamente, a explotar a fondo sus posibilidades, sin tener en cuenta lo que se hace y sucede fuera de sus fronteras. Entonces, sólo entonces, los italianos empezarán también a ser *verdaderamente queridos por el resto.*

Fue precisamente en aquellos tiempos, hacia 1915, cuando empezó la decadencia artística y literaria de Italia. Hasta entonces, recuerdo, en Italia se mantenía todavía en todos los campos un cierto estilo. Había literatos, poetas, escritores: Carducci, Pascoli, d'Annunzio y otros menores, que por

mucho que puedan ofrecer puntos flacos a los flechazos de una cierta categoría de individuos, son auténticos colosos frente a los moluscos acéfalos que infectan hoy el campo de la poesía y de la literatura; y además eran hombres cultos, es más, incluso eruditos, que constantemente perfeccionaban su cultura y su erudición; eran trabajadores que pasaban días y noches enteros en sus mesas y no esos grandes vagos y analfabetos que son hoy los cultivadores de las musas y las letras; y además eran hombres que todavía tenían dignidad, eran hombres que se sentían orgullosos de ser italianos y juzgaban lo que se hacía fuera de Italia con equilibrio y sentido común, sin rencores insinceros ni hostilidad programada, como durante el fascismo, pero también sin blandenguerías ni locas pasiones, como ahora. En cambio ves hoy a nuestros intelectuales que en cuanto se pronuncian los nombres de Paul Valéry, de Claudel, de Gide, con sólo oír hablar de la *Nouvelle Revue Française*, de Picasso o de Cocteau, se orinan de la emoción en los pantalones y son presa de una especie de temblor en la mandíbula como si tuvieran un acceso de fiebre malaria.

Para dar una idea de qué grado puede alcanzar hoy en nuestros artistas la exterofilia o, mejor todavía, la exterolatría, bastaría con decir que hace algunos años uno de nuestros pintores había ido a París para sentir el aroma de esa ciudad imán y ver los originales de las «obras maestras» de Braque, de Matisse y de otros fabricantes de porquerías, en los santuarios de la *rue la Boëtie.*

Un día en que nuestro pintor se encontraba en la capital francesa junto a un amigo italiano que vivía desde hacía muchos años en París, pasó precisamente por esta *rue de la Boëtie*. Entonces, en un cierto momento, se encontraron a Picasso que pasaba por allí; el italiano de París, que conocía a Picasso, se detuvo para presentarle a su amigo al célebre pintor español; pero cuando nuestro pintor oyó el nombre de Picasso y entendió que ese señor que se había parado a hablar con ellos era justamente él, era el propio Picasso en carne y hueso, fue presa de una crisis de temblores y sacudidas nerviosas; abrió la boca, pero no pudo articular palabra: emitió un grito ronco, mientras la mandíbula le temblaba; había perdido el habla: *se había quedado mudo*. Cuando Picasso se fue y como nuestro pintor seguía emitiendo sonidos roncos, temblando y sin poder hablar, su amigo, impresionado, lo tomó de un brazo y se lo llevó a la farmacia más cercana. Allí un médico que se encontraba en espera de clientes lo visitó, dijo que se trataba de una fuerte sacudida nerviosa, que probablemente era un sujeto muy emotivo (pero hoy en Italia hay legiones de emotivos de éstos), sin embargo añadió que la cosa no era grave; recetó un calmante de bromuro y de tintura de valeriana y aconsejó al enmudecido que volviera al hotel, se acostase y procurara dormir. Sólo por la noche de aquel día, hacia las diez, el pintor milanés recobró el habla y enton-

ces el amigo lo acompañó fuera, sujetándolo por el brazo como un convaleciente y lo condujo al café *du Dôme* a comer algo. «Pero, solía decir a continuación el señor que lo acompañó al café *du Dôme*, mientras estaba cenando yo estaba muy preocupado, porque me acordé de que Picasso, de cuando en cuando, se dejaba caer por Montparnasse por la noche y que iba precisamente al café *du Dôme*, y temía que si mi amigo lo volvía a ver otra vez volviese a quedarse mudo y esta vez para el resto de su vida».

Éstos son los sucesos que en tiempos de Carnovali y también en los de Previati, es decir, en los tiempos en los que los pintores italianos aún sabían sujetar un pincel en la mano y tenían un poco de juicio y un poco de orgullo en el espíritu, no sucedían.

Mucho contribuyeron a provocar esta exterolatría, con la consiguiente decadencia de toda seriedad y de toda dignidad artística e intelectual, dos hombres: Giovanni Papini y Ardengo Soffici, que todavía hoy son considerados por muchos como los «precursores» del espíritu nuevo, como hombres que han dado a conocer en Italia los misterios del espíritu moderno francés, que han purificado el aire, que han abierto camino a las nuevas ideas y tantas otras tonterías de las que hoy se sufren las extremas consecuencias y para cuya cura serán necesarios largos años de auténtica inteligencia, de gran seriedad y de obstinado trabajo.

Pero volvamos a los recuerdos de París. Mientras tanto en París, en aquellos momentos, amigos y conocidos iban desapareciendo uno tras otro, engullidos por la guerra. Apollinaire se había precipitado a enrolarse, pero lo hizo no tanto por amor a Francia, como muchos creen ingenuamente, sino porque tenía orígenes muy confusos y oscuros: era de origen polaco, es decir, su madre era polaca, pero había nacido en Italia, en Roma; parece que su padre era italiano; había pasado la niñez en el principado de Mónaco y la juventud en Alemania; finalmente se había establecido en París. Anhelaba por tanto pertenecer a un país, a una raza, tener un pasaporte en regla. Y una cosa que sienten muchos; muchos sienten esa especie de pudor y de vergüenza por haber nacido en un país mientras tienen la nacionalidad de otro, en suma, de no ser por ejemplo italianos nacidos en Italia de padres italianos, o franceses nacidos en Francia de padres franceses. Muchos tienen este pudor y también yo lo he tenido e ingenuamente entonces pensé que presentándome a la llamada de las armas para cumplir, como se suele decir, el propio deber, habría cambiado algo el estado de las cosas. Hoy no cometería esta ingenuidad.

Apollinaire murió el día del armisticio, por tanto fue inútil para él el gesto de combatir e inmolarse por Francia, pero aunque hubiera vivido convirtiéndose en ciudadano francés, con todos los documentos en regla y la reputación del excombatiente, habría sido igualmente inútil, porque el hecho de haber nacido en Roma, de madre polaca y padre italiano, de haber vivido

un poco en Mónaco, un poco en Alemania y luego en Francia, ese hecho, digo, habría permanecido, y nada lo habría podido borrar.

Alentado por el mismo impulso que indujo a Apollinaire a enrolarse en el ejército francés, yo y mi hermano partimos para Florencia para presentarnos en el distrito militar en el que estábamos inscritos.

Giorgio de Chirico

Introducción y traducción de Maite Méndez Baiges.



Giorgio de Chirico: *Autorretrato con su hermano* (1924).

Teatro español en la democracia

Ante la realidad social, ética y religiosa de la época franquista, el teatro español adopta el hecho dramático como vehículo de una «utilidad» que trasciende su sentido artístico. De un lado esta «utilidad», aparece como un medio de evasión de la realidad y, por lo tanto, como instrumento eficaz para la pérdida de una toma de conciencia con la realidad social. Nada más esclarecedor y representativo de esta actitud que las manifestaciones de Miguel Mihura, uno de los grandes humoristas españoles de todos los tiempos. En su «Primera carta a Álvaro de la Iglesia», a propósito de *La Codorniz*, revista que fue el ideario de una forma de humorismo que trascendió nuestras fronteras, y que admiró sin reservas Ionesco, dice: «*La Codorniz* nació para tener una actitud sonriente ante la vida, para quitarle importancia a las cosas, para tomarle el pelo a la gente que veía la vida demasiado seria... Para inventar un mundo nuevo, irreal y fantástico, y hacer que la gente olvidase el mundo incómodo y desagradable en que vivía. Para decir a nuestros lectores: No se preocupen ustedes de que el mundo esté hecho un asco. Una serie de tipos de mal humor lo han estropeado con sus críticas, con sus discursos, con sus violencias. Y no tiene remedio. Vamos a olvidarlo y procurar no enredarlo más... y aquí reunidos... en un mundo aparte mientras la gente se mata, vamos a hablar de las mariposas, de las ranas, de los gitanos, de la luna y de las hormigas... Piense usted, señor director, que con estas críticas de la vida usted no va a arreglar el mundo... Y nosotros, los humoristas, no hemos nacido para eso». La evasión como fin y objetivo único del teatro, contará con dramaturgos de talento como López Rubio, Tono, Álvaro de la Iglesia, Llopis, etc.

En la actitud opuesta, se encuentran autores como Buero Vallejo, Alfonso Sastre y la llamada generación realista, compuesta por José María de Quinto, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, López Aranda, Carlos Muñiz, Martín Recuerda y algún otro. Para estos autores, el teatro debe ser un medio de expresión de la condición humana y un espejo de cuanto acontece en la sociedad. Esta actitud supone un compromiso social y a veces, político. Justo no sería olvidar a autores como José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, Luca de Tena, José María de Segarra y otros que, desde una

ideología opuesta a la que preconizaban los «realistas», escriben unos textos dramáticos que no siempre buscaban la evasión del espectador, sino claras actitudes políticas como las piezas escritas sobre el rey Alfonso XII, por Luca de Tena, en una época en que la monarquía estaba en entredicho y casi en la clandestinidad.

Como oposición a los «realistas», otro grupo de dramaturgos exige para el texto dramático una mayor calidad estética, cuyos modelos son buscados en un retorno a las vanguardias, aunque conservando las preocupaciones éticas de aquellos autores que pretendían enterrar. Un ensayista norteamericano, George Wellwarth, publica en 1972 *El teatro underground español,* atrayendo la atención sobre unos autores, desmesuradamente elogiados y que el tiempo se ha encargado de situar en el lugar que les corresponde. Su aportación estética no fue capaz de mostrar la realidad española como lo hicieran los «realistas», acaso por la búsqueda de universalidad en los temas y su excesiva preocupación por la forma.

La muerte de Franco y la llegada de la democracia supusieron una convulsión social de tal envergadura que llegó a conmocionar la vida española. La democracia era la «solución» de todos los problemas. Se ofrecía una vida nueva en un mundo nuevo. La primera actitud fue un «pacto de silencio». Todo, todo cuanto pertenecía a esta época debería ser enterrado. Nada, nada servía para los nuevos tiempos de la «libertad sin ira», como rezaba una canción.

La crítica del poder y la inquietud cultural ya no son «necesarias». La moda pasa a ser modernidad y el único valor en alza en la vida cultural es la juventud, llegando a convertirse en fetiche, al que le nacen nuevos e incondicionales adoradores. Con la «herencia del olvido» en la mochila, se ha puesto a andar la nueva promoción de autores dramáticos.

En 1984 el gobierno socialista crea el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, encargando la dirección a Guillermo Heras. La misma denominación de esta entidad, «Nuevas Tendencias Escénicas», define los objetivos a realizar. Sólo «lo nuevo» tendrá cabida en su programación. ¿Y si lo nuevo no existe? Habrá que inventarlo. De aquí que su programación fuese recibida con recelo, prevención y sospecha. La realidad es que los «Nuevos autores» tenían, por primera vez en la historia del teatro en España, un «lugar» donde desarrollarse, unas posibilidades de promoción y una caja de resonancias para darse a conocer y llegar –intentarlo al menos– al gran público, con medios económicos para sus montajes, circunstancias que nunca habían tenido los Teatros de Cámara y Ensayo de la anterior época. Autores, hoy conocidos como Antonio Álamo, Leopoldo Alas, Ernesto Caballero, Javier Maqua, Alfonso Armada, Álvaro del Amo y algún otro, hicieron sus primeras armas en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

Un año más tarde, el Instituto de la Juventud crea el Premio «Marqués de Bradomín», para autores menores de treinta años, poniendo al alcance de los ganadores y finalistas, no sólo la escena sino también la edición. Con ello, ya no sucedía que obras de gran dignidad, premiadas en otros concursos, incluso como el Lope de Vega, quedaran confinadas al silencio, salvo que un golpe de suerte las desenterrara. A este premio se le ha dado tal importancia, sin que entrara en su valoración la calidad de obras y autores, que hasta se afirma la existencia de una «generación» Bradomín. Sobre esta generación, uno de sus componentes, Sergi Belbel, confiesa: «El Marqués de Bradomín no ha llegado a crear escuela, pero sí ha ofrecido una cierta imagen de marca».

El primer objetivo de los nuevos autores es recuperar el «teatro de la palabra» que consideran alejada de la escena por la hegemonía y dominio de los directores que había imperado anteriormente. (En realidad, la «palabra» nunca había desaparecido de la escena, aunque se hubiese abusado del «teatro de mudos»). El objetivo, confuso en su planteamiento, llega a definiciones como la del joven actor, adaptador y director Gaspar Cano que confiesa su concepción del arte dramático como «la palabra representada». Pese al deliberado propósito de recuperar «el teatro de la palabra», estos autores han nacido y se han criado impregnados de una cultura audiovisual, transmitida por la televisión, por lo que es difícil no hallar en sus textos dramáticos ese ritmo televisivo de la palabra como soporte de la imagen y no la palabra como creadora de imágenes.

El segundo objetivo es captar espectadores jóvenes. Para lograrlo, afirma Itziar Pascual, «ya no valen los modelos que han sido practicados durante mucho tiempo por los grandes directores y los grandes dramaturgos». Tan rotunda afirmación se hace sospechosa ante manifestaciones como la de Luisa Cunillé: «No creo haber leído lo suficiente para tener una visión lo suficientemente amplia del teatro español actual». Declaración que más tarde especifica: «No conozco demasiado el teatro de los setenta para hacer ninguna comparación con el de los noventa». Estas afirmaciones, si no tan rotundas sí encubiertas, son fáciles de hallar en otros miembros de la última promoción.

Este propósito de captar espectadores, lo reafirma Sergi Belbel con la idea compartida por sus compañeros: «El autor teatral ya ha bajado del pedestal y ha ido en busca del público», olvidando las concesiones a que obliga el imperativo de la audiencia. Concesiones que si no excluyen ciertos temas, sí condicionan unas formas de tratamiento de los mismos. Se trata de hallar un nuevo lenguaje teatral, válido para este tiempo, pero no como ha sido tradición «matando al padre», sino ignorándolo.

La búsqueda de ese nuevo lenguaje dramático, lo define así la profesora

María José Ragué: «La nueva escritura comporta discontinuidad de tiempo y de espacio: que los planos se superponen y confunden. Aparecen personajes abstractos, voces anónimas, despersonalizadas que, a menudo, se confunden con los objetos. La ruptura de unidades, la yuxtaposición, los monólogos o recitaciones líricas sustituyen a los diálogos». Esta «nueva» forma, en bastantes ocasiones, olvida que la esencia del drama es lucha, constraste, oposición entre personajes y situaciones y «representa» acciones más afines a la narrativa que al drama, lo que obliga a pensar que no cuanto acontece en la escena es realmente «teatro». Reflexión que han eludido ensayistas y críticos, aceptando que teatro es todo lo que se «dice» en un escenario.

Pese a que los temas tratados por los jóvenes autores (la atracción por el mundo marginal, el racismo, el militarismo, la droga, etc.), su actitud carece de todo tipo de compromiso que no sea el acto teatral en sí mismo. Algunos autores como Javier Maqua, Luis Araujo y Antonio Onetti son la excepción, con piezas comprometidas con la marginación, la crítica al poder y la realidad social.

Fernando Martín Iniesta

El franquismo ante las películas ofensivas

En un artículo anterior analizamos las películas que ofendían a España a juicio de la monarquía, la Segunda República y los dos contendientes en la guerra civil. Recordamos que las películas ofensivas son las películas que producidas en un país atacan o hieren las costumbres, las instituciones, las personalidades o la historia de otro país. La dictadura del general Franco provoca un importante incremento de este tipo de filmes, que ahora tienen un marcado carácter partidista: ofenden no tanto a una cierta idea del país como al régimen que lo gobierna. Es más, casi todas estas películas se sitúan en el periodo 1936-1939 para mostrar el origen violento del franquismo, es decir, el Alzamiento se convierte en el tema más susceptible para los gobiernos españoles en los siguientes cincuenta años. A esta categoría pertenecen películas como: *Por quién doblan las campanas, Morir en Madrid* o *La guerra ha terminado.* El franquismo, asimismo, mantiene la política de defensa de la Hispanidad, esta vez imbuida de una orientación panhispanista que sigue los postulados de la derecha más reaccionaria: Maeztu, García Morente y otros escritores de *Acción Española.* Este panhispanismo considerará ofensivas películas como *Cristóbal Colón* o *Queimada.*

Más significativa que esta división temática resulta la distribución temporal. Las circunstancias de cada momento provocan que películas con un mismo tema ofrezcan matices diferentes. Durante la Segunda Guerra Mundial, todas las películas ofensivas, tengan el tema que tengan, son una metáfora de la lucha contra el fascismo, al que pertenecería el régimen de Franco. Los años cincuenta están dominados por la Hispanidad. El reconocimiento internacional del régimen borra la Guerra Civil. La única producción importante que toca el conflicto es *Las nieves del Kilimanjaro (The snows of Kilimanjaro,* 1952), pero el gobierno español la considera favorable y se estrena en el país con algunos cortes referidos, únicamente, a temas sexuales. En los sesenta, la Guerra Civil vuelve a ser el tema que más ofende al régimen, si bien ahora el mayor productor de películas denigrantes no es EE.UU. sino Francia, y el relato cinematográfico de la guerra se plantea como una contestación al discurso sobre la apertura.

Fascismo

Terminada la Guerra Civil, Franco anuncia en su discurso de *Las tres alertas* que España se mantendrá vigilante frente al enemigo interior y exterior; en nuestro caso, frente a cualquier película que tergiverse el Movimiento o presente el punto de vista del exilio: el franquismo como un fascismo. Así sucede en *Arise my love* (1940). La película sólo contiene unas escenas sobre la Guerra Civil, sin embargo se juzgan ofensivas porque presentan a un aviador norteamericano que luchó con la República a punto de ser ejecutado en una cárcel franquista. El cónsul español en Sibi-Bel-Abbés (Argelia) convence al empresario de la sala donde se exhibe este filme para que suprima esas escenas.

El halcón del mar (The sea hawk, 1942) es un *remake* de un filme de 1924 y forma parte de las películas de capa y espada protagonizadas por Errol Flynn. Ahora bien, esta vez las aventuras de un corsario inglés en la época de Felipe II constituyen una parábola antinazi. La resistencia de Inglaterra ante la Armada Invencible es equiparable a la resistencia que en esos momentos mantienen los ingleses ante la aviación alemana y el rey Felipe II es otro Hitler. La película «nos trata de cobardes, de falsos, de malos marinos, de crueles con los galeotes a los que hacíamos remar a fuerza de latigazos. Se habla naturalmente del oro que robamos en nuestras Colonias y de las crueldades del tribunal de la Inquisición y todo ello con espíritu de burla y chacota insoportable». El embajador español en Hungría consigue que Ullien Reviczky, Director General de Prensa y Propaganda, prohíba la película:

> *No terminó con esto mi actuación en este asunto, pues una vez suprimida la representación de tal película, tuve que soportar la visita del dueño del cine que me propuso diferentes soluciones tales, como la publicación previa de un cartel explicativo declarando que no se trataba de hechos reales, que tuviesen relación con la historia. También me propuso la supresión de las escenas y textos que más pudieran herir los sentimientos patrióticos españoles, etc. etc., alegando para estas soluciones el enorme perjuicio que le causaba. Me negué rotundamente a todas las soluciones propuestas*
>
> *No cesó con esta visita la insistencia del dueño del cine [...] llegando a conseguir que el ministro de los Estados Unidos viniese a visitarme como interesado en la producción de un film americano. Ninguna de estas presiones hicieron cambiar mi criterio y bastó con que explicase al Ministro americano el fundamento de mi protesta, para que la considerase en extremo razonada.*

Repercusiones más graves tiene *Por quién doblan las campanas (For whom the bell tolls,* 1943), adaptación de la novela homónima de Hemingway, conocido defensor de la República. Por culpa de esta película, las relaciones entre la Paramount y el gobierno de Franco se hacen tan tensas que la compañía termina abandonando el mercado español o es expulsada, depende de la versión. La Paramount sólo regresará en 1952, tras el reconocimiento diplomático del franquismo por parte de Estados Unidos. *Por quién doblan las campanas* estuvo prohibida en Argentina y en 1953 la Paramount impide su reestreno en Oslo para *no herir los sentimientos españoles.*

Inside fascist Spain (1943) es un número de *The March of Time* dedicado al franquismo. El documental se rueda en España en medio de fuertes medidas de censura, lo cual no impide que su contenido sea estimado como una provocación. En Francia se estrena al final de la guerra mundial en una versión titulada *L'Espagne de Franco* que contiene un nuevo comentario:

> *Se afirma que un millón de muertos son víctimas de Franco (sic); que nuestras finanzas son malas; que las ruinas son debidas a las bombas alemanas y a la acción de la aviación italiana, es decir, que sólo de una parte se bombardeó y que fueron los del Eje sólo quienes actuaron. A esta parte beligerante la llama el Ejército y a los otros ¿cómo no? los republicanos y el pueblo. Así el espectador cree que únicamente la parte roja estaba asistida de la opinión pública.*
>
> *Tiene buen cuidado el operador de tomar planos de S. E. el Jefe del Estado que no le son favorables fotogénicamente, enfocando el perfil de ciertos Generales, por su obesidad [...] el speaker termina su perorata diciendo poco más o menos: «Las miradas de todos los hombres demócratas del mundo convergen con odio en la última supervivencia del fascismo: La España de Franco».*

The fallen sparrow (1943) cuenta la historia de un brigadista que de regreso a Estados Unidos se enfrenta a una conspiración nazi. La Oficina Hays ejerce todo tipo de presiones para que el filme no se ruede y, aún cuando se rueda, se suaviza tanto la guerra española que ésta sólo queda como *un eco lejano*[1]. Esta producción representa un cambio de tendencia en Hollywood, es decir: se abandonan los ataques al régimen en correspondencia con la sustitución de la política de no beligerancia por la de neutralidad. En el campo cinematográfico, este cambio conlleva el desbloqueo de los beneficios de las compañías norteamericanas en España y la llegada a Estados

[1] Moisés Pavés Borges, «The Fallen Sparrow: Ecos de una guerra lejana», *VI Congreso de la AEHC.*

Unidos de las primeras películas franquistas. En concreto, *Goyescas* (1942) se estrena en Nueva York en 1944 con gran escándalo de la oposición republicana, que acusa a la actriz principal, Imperio Argentina, al director, Benito Perojo, y a los financieros, el Banco de Vizcaya, de ser amigos del Reich.

Después de 1943, la Guerra Civil apenas aparece en el cine o lo hace en episodios aislados de películas de pequeñas productoras sin intereses económicos en España. Éste es el caso de *Arco de triunfo (Arch of triumph,* 1948), una producción independiente distribuida por la MGM. Es más, la filial de la MGM para Bélgica y Luxemburgo suprimirá en esta película todos *los pasajes que tratan de España en forma poco agradable.* La única excepción por estos años es *Agente confidencial (Confidential agent,* 1945), que sería prohibida en Turquía en 1949. Este largometraje se considera ofensivo porque en él se dice:

> *...que el oro del Banco de España fue robado por los nacionales; que la esposa e hija del protagonista fueron asesinadas por nuestras tropas; que en 1937 había en Londres una representación oficial muy influyente del Gobierno Nacional, mientras que los «pobrecitos republicanos» tenían que mandar a un agente confidencial (Charles Boyer muy bueno, muy guapo y muy inteligente) para contrarrestar las criminales maquinaciones de Víctor Francen (que quiere ser una especie de Duque de Alba) y que con su Rolls Royce y un chaufeur pistolero hace toda clase de fechorías.*

Hispanidad

El reconocimiento internacional del régimen en los años cincuenta produce una amnesia cinematográfica de la Guerra Civil y permite al franquismo profundizar en sus supuestas raíces, que irían más allá del 18 de julio. Así, en busca de su justificación histórica, la Hispanidad se transforma en un concepto clave de su programa político y en un tema que, en absoluto, el cine puede tratar a la ligera.

Esto es lo que sucede en la producción inglesa *Cristóbal Colón (Christopher Colombus,* 1949). En ella «el rey Católico era un muñeco al que Colón abofeteaba, se ponía en ridículo a la reina, se denigraba a España y a la gesta, no de Colón, sino de los Reyes Católicos. El rey Católico perseguía a las doncellas, etc.»[2] Como esta vez la productora,

[2] Declaraciones de Juan de Orduña. Antonio Castro, *El cine español en el banquillo,* Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 296.

Gainsborouhg, carece de intereses económicos en España, no hay forma de coaccionarla para que retire el filme. No obstante, la película tiene una difícil carrera comercial y se prohíbe en El Salvador. Lo singular del caso es que el gobierno español, por iniciativa del almirante Carrero Blanco, decide que el Consejo de la Hispanidad contrate a una productora para filmar el descubrimiento de América desde el punto de vista del régimen. El guión se lee ante el propio Franco en una sesión de trabajo a la que asisten los ministros de Exteriores y Educación, Alberto Martín Artajo y Joaquín Ruiz Giménez, así como el director del Consejo de Hispanidad, Rafael Sánchez Bella, uno de los mayores enemigos de las películas ofensivas. Éste es el origen de *Alba de América* (1952), uno de los primeros casos de contestación cinematográfica a una película ofensiva.

Quizás el primer caso de contestación a una película ofensiva con otra película sea *Eugenia de Montijo* (1944), una superproducción con grandes decorados y con las estrellas del momento. Su origen se halla en la película norteamericana *Suez* (1938), que tiene como tema la construcción del canal. *Suez* se había estrenado en España en 1943 después de pasar por la censura sin ningún problema. Sin embargo, algunos historiadores la denuncian porque en ella la emperatriz Eugenia de Montijo, la esposa española del Emperador Napoleón III, aparece tratada inadecuadamente[3].

La última gota de sangre (Huling patag ng dugo, 1950) es una película de nacionalidad filipina. En ella los colonizadores españoles aparecen como hombres despóticos y crueles, de forma que la diplomacia franquista visita al Ministro de Exteriores filipino y le hace saber que «por atribuir a los españoles unos horrores semejantes a los ejecutados modernamente por los japoneses durante la ominosa ocupación de este territorio, y que jamás hubieran cometidos los españoles, puede ser la exhibición de dicha película nefasta para las excelentes relaciones que existen entre Filipinas y España, envenenando las imaginaciones juveniles que la presencien y creando una atmósfera de rencor, que además de ser peligrosa, constituiría una evidente injusticia». El ministro filipino decide que la película vuelva a pasar por censura, pero son mayoría los vocales a favor de que siga exhibiéndose. Parece ser que en la votación hubo presiones de dos senadores que financiaban parte de la película.

El protagonista de *Las siete ciudades de oro (Seven cities of gold,* 1956) es Fray Junípero Serra, adalid de las fundaciones en California. Pero «para ensalzar a Fray Junípero Serra se calumnia a Cortés en particular y a la acción de España en el continente americano en general, insistiendo no sólo en la incapacidad de los antepasados de los criollos [...] sino que aparece

[3] Rafael de España, «Spain and the United States: a cinematic relationships, 1939-1953», en *Film Historia*, vol. VI, nº 3, 1996, pp. 239-240.

más de una vez el desprecio del español para los indios, los mestizos y los negros». Además, Fray Junípero «pronuncia un sermón tipo protestante, cien por cien y la tropa y el protagonista comulgan sin confesión previa». También de ese mismo año es *Santiago (The Gun Runner)*, que tiene como tema la Guerra de Cuba y «presenta a España y a los españoles con los más negros colores». *Las siete ciudades de oro* y *Santiago* se ruedan en un momento en que las compañías americanas han roto con el gobierno español por los desacuerdos y corrupciones en el sistema de importación de películas, así que poca presión puede hacerse contra ellas.

Tampoco puede prohibirse *Tip on a Deap Jockey* (1957), que curiosamente tiene como tema la corrupción en España, en concreto, un asunto de contrabando de divisas y sobornos para obtener licencias de importación de... automóviles. Parte de la película se rueda aquí y sufre la censura de guión. Pero las escenas prohibidas se ruedan después en América.

Finalmente, durante este período se denuncian dos españoladas de Brigitte Bardot: *Les bijoutiers du clair de lune* (1958) y *Le femme et le pantin* (1958). De la primera se dice que es una «recopilación de lugares comunes, de tópicos manidos, de ridiculización de España». La segunda película está basada en la obra de Pierre Louys *La mujer y el pelele*. En un artículo en el *ABC* de 11 de abril de 1958, José María Pemán llama insensatos a quienes permiten que los exteriores de la película se rueden en España. Asegura que la obra de Pierre Louys es «una calumnia extranjera y que prestarles la Giralda o la luz de Sevilla es hacer, un poco, nosotros, el "pelele"». Los productores reaccionan presentando al director, Julien Duvivier, como un gran amigo de España, autor de *La Bandera* (1935), que tenía como tema la Legión. Por supuesto, aceptan que el guión sea examinado por la censura española y se comprometen a «realizar la película de forma que no contenga nada que ofenda a los principios morales, religiosos, políticos o sociales españoles o que desprestigie a España». Durante el rodaje en Francia, el actor protagonista, Antonio Vilar, actúa de espía informando a las autoridades españolas de cualquier desviación respecto al guión aprobado. No obstante, la película es tachada de ofensiva por presentar «una España de fantasía, según es costumbre en los films ultrapirenaicos, exhibiéndose la "artista" con el descoco ya en ella característico».

¿Apertura?

En los años sesenta se expande la oposición al régimen. La represión, lejos de paralizar la acción de los antifranquistas, produce repercusiones internacionales que dañan gravemente su prestigio. En este contexto, la

Guerra Civil reaparece en el cine como una crítica del inmovilismo político, incluido el de cierta oposición antifranquista, pero sobre todo del régimen, cuyo proyecto aperturista se quiere cuestionar o al menos se le pone a prueba.

El primer caso de película ofensiva en este período es *The angel wore red* (1960). Aquí un ex cura recupera la fe para confesar a un grupo de personas que van a ser fusiladas por los franquistas. La película se juzga «torpe, tendenciosa, anticatólica por lo irrespetuosa y antiespañola por todo. Además el pueblo español en general aparece como sanguinario y supersticioso en extremo».

Entre *The angel wore red* y la siguiente película sobre la Guerra Civil pasan dos años. En este intervalo se ruedan dos coproducciones ofensivas que provocan tal escándalo que inciden de manera determinante en la actitud del régimen ante los siguientes títulos ofensivos, tengan el tema que tengan. Me refiero a las películas *Viridiana* y *El Verdugo.* Como veremos en el último artículo de esta serie, ambas condicionan una posible apertura en el tema de las películas ofensivas. José María García Escudero, director general de Cine y Teatro y defensor del posibilismo, dará la batalla por una censura más tolerante de fronteras a dentro, pero durante su mandato se mantienen e incluso se incrementan los casos de censura de fronteras a fuera.

En primer lugar, está la operación contra *Morir en Madrid (Mourir à Madrid,* 1963). Su realizador, Frédéric Rossif, había conseguido un permiso para rodar en España gracias a la mediación del agregado cultural de la embajada francesa. Rossif asegura que la película es un documental de actualidad titulado *Espagne éternelle.* En realidad, filma un documental sobre la Guerra Civil Española[4]. Según Román Gubern:

> *El Ministerio de Asuntos Exteriores español efectuó varias gestiones para evitar la difusión de la película, llegando a ofrecer cincuenta millones de pesetas por la compra de su negativo, aunque su presupuesto real no había alcanzado los diez millones. Al no aceptar la productora esta oferta económica, el gobierno español pidió por vía diplomática que la censura francesa practicara veinticinco cortes en la película. Estas gestiones demoraron durante varias semanas el visado de exhibición de la película, a la que finalmente se le infligieron seis cortes, entre ellos la entrevista de Franco y Hitler en Hendaya y el telegrama de Hitler a Franco anunciándole el envío de la Legión Cóndor. En el forcejeo entre el gobierno español y el fran-*

[4] José María García Escudero, *La primera apertura. Diario de un Director General*, Barcelona, Planeta, 1978, p. 39.

cés, el primero llegó a esgrimir la amenaza de no adoptar el sistema de televisión en color SECAM si tal película se exhibía en la televisión francesa[5].

Morir en Madrid tampoco se emite en la televisión suiza y en México sólo se autoriza como película cultural en sesiones gratuitas, aunque como el importador del filme, el hijo del embajador republicano en México, hace un uso comercial, se prohíbe en agosto de 1964.

Rafael Sánchez Bella reconoce que cuando uno se encuentra con una película de la calidad e independencia empresarial de *Morir en Madrid* no hay forma de frenarla y lo mejor es repetir el caso de *Christopher Colombus*, es decir, rodar una contestación: «Una hábil película, incluso con algunos aspectos negativos en contra nuestra oportunamente dosificados, y que pusiese de relieve sobre todo la nobleza –dentro de la dureza de la guerra– de nuestra actuación y la criminal manera de obrar roja, incluso rodando las necesarias escenas como si fuesen documentales de la época, sería útil y conveniente siempre que hubiese un director de primera categoría capaz de llevarla a cabo». En efecto, el régimen rodará dos documentales para rebatir a Rossif: *Morir en España* (1965) y *¿Por qué morir en Madrid?* (1966). La primera es una idea de, entre otros, Carlos Fernández Cuenca, alto funcionario de la Dirección General de Cine y Teatro. Los productores de la segunda reciben todo tipo de facilidades de Fraga Iribarne, García Escudero y Castiella. Este último se compromete a adquirirla para sesiones en las embajadas. No obstante, *¿Por qué morir en Madrid?* nunca se estrenará. Las autoridades la consideran «un tiro que sale por la culata» porque es tan planfletaria que sólo puede favorecer a Rossif.

Y llegó el día de la venganza (Behold a pale horse, 1964) sufre la vigilancia del gobierno español cuando todavía es un proyecto. La película se basa en una novela sobre la vida de Francisco Sabater y relata la historia de un maquis que se infiltra en España y es asesinado por la Guardia Civil. Según Carlos Fernández Cuenca, la Columbia recibe una *amistosa advertencia* para que la novela no se filme. Michael Frankovich, vicepresidente de la Columbia, y Fred Zinnemann, el director, aseguran al embajador español en Estados Unidos que «el filme no tendrá matiz político alguno» y hasta se habla de situar la acción en un país imaginario[6]. En realidad, las advertencias españolas son más que verbales. La Columbia presenta en

[5] Román Gubern, *1936-1939. La guerra de España en la pantalla,* Madrid, Filmoteca Española, 1986, p. 134.

[6] Carlos Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972, p. 715-718.

enero una serie de películas para su censura y en julio siguen sin examinarse y, por lo tanto, sin estrenarse, lo cual provoca una protesta de la embajada norteamericana en España. Terminada la película, las autoridades españolas comprueban que la Columbia ha faltado a su palabra y que *Behold a pale horse* es ofensiva por «el tratamiento tendencioso que se hace de la guardia civil y de nuestro país en general». Acto seguido se expulsa a la compañía del mercado español sufriendo en los dos años de destierro unas pérdidas valoradas en 2,5 millones de dólares.

Con este episodio se acaban las películas norteamericanas ofensivas. En los diez años siguientes, las películas antifranquistas son producciones independientes, más o menos ligadas a grupos europeos de izquierda, en especial, franceses y suecos. Tal es el caso de *La guerra ha terminado (La guerre est finie,* 1966), una coproducción franco-sueca basada en un guión de Jorge Semprún. La película plantea los puntos de vista enfrentados entre la oposición interior y la oposición exterior al franquismo. En medio del rodaje, la policía francesa advierte a Alain Resnais, el director, que el filme puede sufrir numerosos cortes o prohibirse su exportación. Más tarde es rechazada por los festivales de Cannes y Karlovy Vary. Según García Escudero, el veto de Cannes es una decisión de su director, que él agradece. En el caso de Karlovy Vary, simplemente no asiste al festival para manifestar una oposición suave. Son la Pasionaria y el Partido Comunista de España quienes consiguen que la película no se proyecte.

Soy curiosa (Jag är nyfiken, 1966) muestra al régimen y al propio Franco como representantes del fascismo político y del autoritarismo paterno. La protagonista insulta constantemente un retrato del Caudillo para hacer una especie de vudú contra su padre. La película tiene dificultades en USA por su contenido sexual, pero al final es aprobada sin que la diplomacia española pueda hacer nada.

Por último, el antifranquismo produce dos películas sobre la pena de muerte, uno de los temas clave que aglutina la oposición al régimen y que cuestiona su apertura. Son *Le Mur* (1967) y *Viva la muerte* (1970). La primera adapta una novela de Jean-Paul Sartre sobre las últimas horas de vida de tres condenados a la pena capital en noviembre de 1936. Pese a su indudable calidad, no se la admite en el Festival de Cannes de 1968. *Viva la muerte*, de Fernando Arrabal, padece tantos problemas con la censura francesa que tendrá que intervenir el propio Ministro de Cultura para autorizarla, si bien se retira su cartel porque ofende a la bandera española[7]. La película es «una historia del final de la guerra civil en la que se describen con gran crueldad y pasión política las "torturas", "crueldades" y "fusilamien-

[7] Carlos Fernández Cuenca, *op. cit,* pp. 651-652.

tos" realizados por los falangistas, a los que se atribuye la paternidad del título *Viva la muerte*, que en realidad procede del Tercio».

También durante este período se realizan dos películas que tratan de la Hispanidad. La primera de ellas, *Queimada (Burn,* 1969), es un alegato marxista y anticolonialista coproducido por Francia e Italia con participación de la United Artists. Ante las amenazas de Sánchez Bella, ahora Ministro de Información y Turismo, su director, Gillo Pontecorvo, transforma Quemada, la isla de las Antillas donde tenían lugar los hechos, en Queimada y los colonizadores, que en principio eran españoles, pasan a ser portugueses. Durante años corre el rumor de que la censura española ha sido la responsable de este cambalache, imponiendo mediante el doblaje un cambio similar al que se produjo en *Mogambo* (1953), cuando un matrimonio se transforma en una pareja de hermanos para ocultar un adulterio. En realidad, los cambios los introducen los productores una vez terminado el rodaje para agradar al gobierno español, que amenaza con suspender la coproducción hispano-italiana. En un examen detallado de la película se descubren mujeres con mantilla española, un escudo español de época imperial y lo que resulta definitivo: nunca existió en las Antillas una isla bajo dominio portugués[8].

El protagonista de *El joven Winston (Young Winston,* 1972) es Winston Churchill y, por tanto, la película poco tiene que ver con España. El problema está en la secuencia que reproduce la batalla de Ondurman entre ingleses y derviches. Estos últimos están interpretados por extras del ejército marroquí, de ahí que la película agradezca la colaboración a S.M. el rey Hassán. Pues bien, resulta que estos extras marroquíes no portan la bandera derviche, sino otra idéntica a la española, roja y gualda, dándose el caso de que los ingleses ganan la batalla, es decir, que la bandera española aparece en la película exhibiéndose en retirada. El representante español en Boston está convencido de que se trata de una mala pasada de los marroquíes, que reclaman el Sáhara Español. Asegura que con esa jugarreta Hassan ha conseguido que la bandera española se pasee envilecida por todo el mundo.

Proyectos ofensivos

La efectividad de los gobiernos franquistas contra las películas ofensivas puede medirse por el número de proyectos cinematográficos denigrantes

[8] M. A. Iglesias, «La película "Queimada" manipulada por la productora», *Informaciones*, 15-V-1971.

que nunca llegaron a rodarse. Durante la Guerra Civil, el escándalo de *Bloqueo* detiene para siempre cinco producciones sobre España: *Alcázar, Dalay in the Sun, The River is blue, Personal History* y *Cargo of Innocents.*

En cuanto al tema de la Hispanidad, en 1952 la Paramount desecha un guión titulado *La leyenda de los Incas (Secret of the Incas)* por las suspicacias que manifiestan Perú y España, aunque se rueda en 1954 con ciertos cambios. A continuación, el gobierno español vigila un proyecto de Kirk Douglas sobre Moctezuma y Hernán Cortés. Desconfían del actor por su origen judío y, sobre todo, temen que la película se contamine de ideas indigenistas si en ella colabora México. Pero el gobierno mexicano tampoco se fía de Hollywood, de forma que el filme nunca pasa de proyecto. Por último, en 1966, aún reciente la expulsión de la Columbia, García Escudero consigue que MGM anule la adaptación de la obra teatral *The royal hunt of the sun,* sobre la conquista del Perú.

Respecto a los filmes antifranquistas, la Asociación de Productores Cinematográficos de Italia suspende *Réquiem por un campesino español* y *La viuda de Grimau* para salvaguardar los acuerdos de coproducción con España. La novela de Ramón J. Sénder era un proyecto de personas ligadas al exilio. Detrás de *La viuda de Grimau* se encontraba Luchino Visconti: «Quería contar las horas angustiosas de esta mujer durante el proceso, mientras en el mundo tomaba más amplitud la protesta y se hacían tentativas para salvar de la muerte a su marido». Julián Grimau, miembro del Comité Central del PCE, había sido ejecutado por su actuación al frente de una checa de Barcelona durante la Guerra Civil.

Medidas legales

Los tres códigos de censura aplicados durante el franquismo (1937, 1963 y 1975) contienen cláusulas contra las películas ofensivas. En concreto, el Código de Sevilla de 1937 establece que: «Quedan terminantemente prohibidas todas las películas de argumentos históricos que no reflejen la verdad de la Historia, teniendo especial cuidado con lo que se refiere, principalmente, a la Historia de España». Asimismo *Cristóbal Colón* provoca en 1949 una nueva circular del Ministerio de Asuntos Exteriores contra las películas ofensivas.

El franquismo también acepta cláusulas contra esta clase de cine en los tratados firmados en los años cuarenta con la Alemania nazi y la Italia fascista. Pero éstos son los últimos acuerdos cinematográficos que incluyen cláusulas políticas. En adelante, sólo regularán los aspectos comerciales, aunque a través de ellos se puede presionar. También son una excepción los

acuerdos culturales y de amistad que contemplan argumentos para que España demande la prohibición de una película ofensiva. En cualquier caso, exista o no cláusula, nunca es deseable la proyección de un filme que denigra a otro país. Tal circunstancia supone un entorpecimiento de las relaciones exteriores, que se basan en el mutuo respeto a los valores espirituales e históricos.

Hasta aquí hemos analizado las películas que ofenden a España a juicio de sus sucesivos gobiernos. El tercer artículo de esta serie estudiará cómo reaccionan esos mismos gobiernos cuando las dos guerras mundiales transforman los cines de la península en un campo de batalla propagandístico donde se ofenden los contendientes y donde se divide a la opinión pública española. También veremos si alguna vez el cine español atacó a otro país.

Emeterio Díez Puertas

[9] Nuestro propósito ha sido recoger en los dos artículos publicados todas las películas que ofenden a España. Pero seguro que no lo hemos conseguido. Nosotros mismos hemos excluido algunas películas hasta el momento insuficientemente documentadas: películas norteamericanas sobre la Guerra de Cuba, *La rosa de Flandes (Les Opprimés,* 1922), *Valencia (The love song,* 1926), *El caballero pirata (The road to romance,* 1927) *The loves of Carmen* (1928), *Revenge* (1928), *El puente de San Luis Rey (The bridge of San Luis Rey,* 1929), *King of the dammend* (1936), *Fire over England* (1937), *La casa del ogro* (1938), *The Spanish Main* (1945), *The Black Swan* (1942), *Captain from Castile* (1947), *Sword of the Avenger* (1948) o documentales como *The Flight for Freedom* (1936), *California missions* (1937) y *This England* (1940). Por otro lado, nuestra investigación sólo llega hasta 1972. Cuando la ley permita el acceso a los fondos archivísticos de 1973 a 1979 aparecerán nuevos ejemplos.

BIBLIOTECA

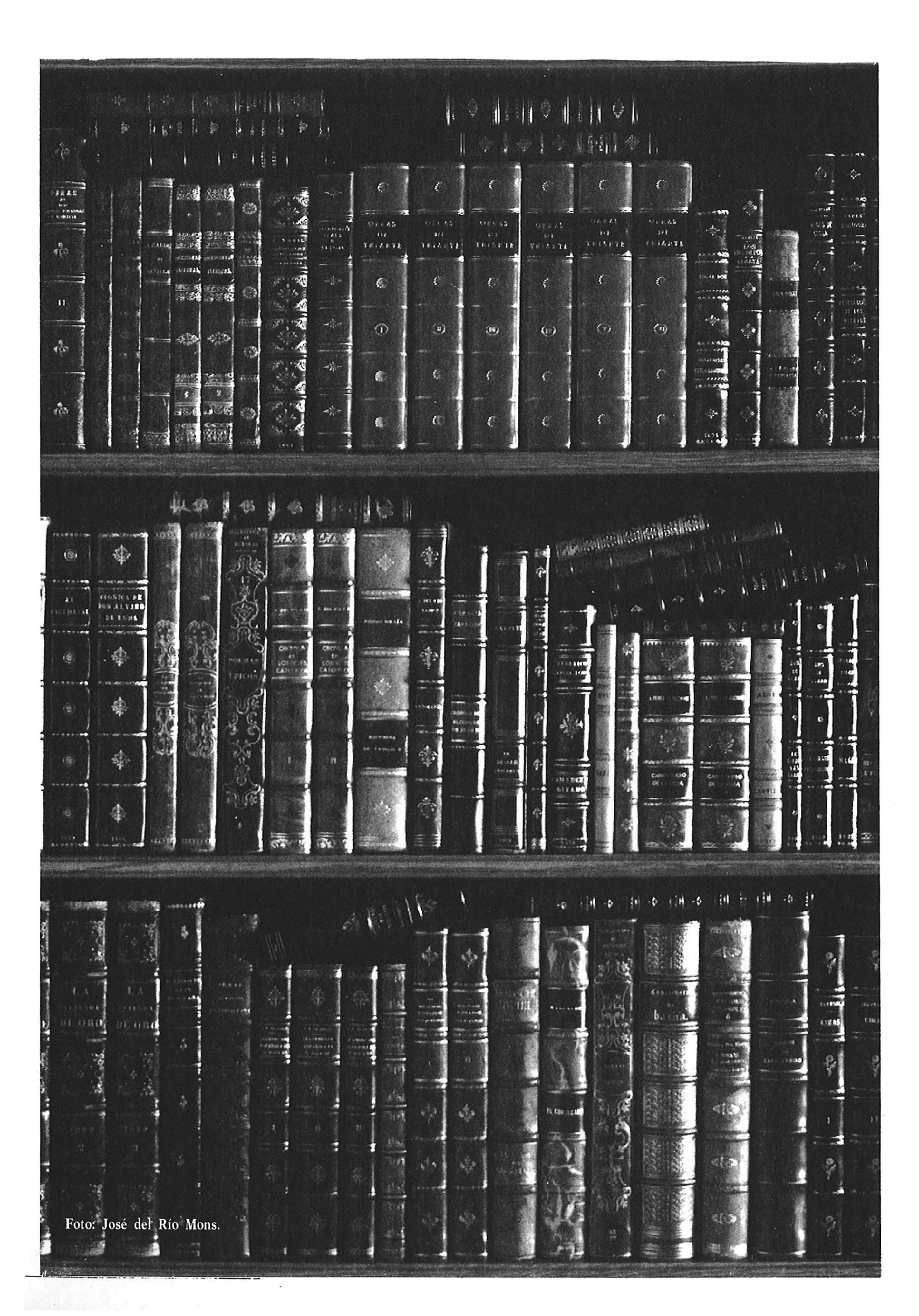


Foto: José del Río Mons.

América en los libros

Himno del ángel parado en una pata, *Hernán Rivera Letelier, Editorial Planeta Chilena, S.A., Santiago (Chile), 1997.*

«Uno sólo debe escribir acerca de lo que conoce», decía Hemingway. Eso sigue siendo una buena norma para todo escritor, aunque no es lo mismo conocer el mundo a través de infinitas bibliotecas, como Borges, que una personal experiencia de la vida. Tal es el caso de este escritor chileno criado en el árido Norte del salitre.

El relato posee un tono lírico –a veces se sospecha autobiográfico– para describir a través de la mirada de un adolescente que entra en la vida en una lucha tenaz con la miseria, una naturaleza dura y los fantasmas obsesivos de una religión también dura.

Ese último componente –el adolescente crece en una comunidad protestante evangelista– es fundamental pero no único en este relato de «iniciación». Las experiencias del que empieza a descubrir, los oficios de supervivencia, los sueños del cine pueblerino, que frecuenta con predilección por las películas mexicanas. Todo en ese panorama desolado del desierto y los yacimientos salitreros.

Con algunos trazos picarescos, Hernán Rivera Letelier describe a su joven héroe, Hildebrando del Carmen, en su descubrimiento del mundo sin que abandone el estrecho margen del pueblo chico cercado por el lugar sin límites y casi sin nombre de ese desierto que lo rodea.

El autor, que nació en Talca (1950), de niño recorrió los yacimientos junto al desierto, donde trabajó como obrero. Su novela filtra ese conocimiento de primera mano con una sensibilidad que no ahorra dramatismo.

Entre sus aventuras, Hildebrando encuentra un zapato de mujer que brilla como un pececito rojo. Cae, al parecer, de la ventana de una casa de citas. Pero él lo imagina como perteneciente a Rosita Quintana, la modesta musa de sus sesiones de tarde. Y también imagina que alguna vez podrá ver a un ángel no del todo bíblico.

El teatro de Sabbath, *Phillip Roth, Ed. Alfaguara, Madrid, 1997, 501 págs.*

La combinación resulta explosiva: una exhuberancia rabelesiana, una parte de humor judío y otra de cultura *highbrow.* Todo bien mezclado es esta prueba de la desenfadada

historia de Mickey Sabbath, antiguo titiritero, infatigable y procaz filósofo del sexo.

Como todos los grandes novelistas norteamericanos, de Melville a Faulkner, Philip Roth posee la cualidad torrencial de la anécdota y las vivencias que moldea el lenguaje hasta darle un dramatismo algo monstruoso.

Este rabelesiano Sabbath persigue el sexo como afirmación de vida, pero cuando muere su amante más entrañable, la única que armonizaba con su dionisíaco desenfreno, emprende un viaje hacia la muerte. Un viaje hacia el absurdo, la locura y la destrucción. Este viaje es también un árbol cuyas ramas son numerosos «*flashbacks*» que reconstruyen su historia desde su infancia.

Pero en su última crisis, solo, desea morir. La cita que inicia el relato, precisamente, es del Próspero shakespiriano: «De cada tres de mis pensamientos, uno se consagrará a mi tumba». (*La tempestad*, acto V). Por cierto, uno de sus pasajes más conmovedores (y cómicos a la vez) es una visita al cementerio judío cercano a su pueblo natal, donde discute con el viejo cuidador la compra de una parcela próxima a la tumba de sus padres y otros parientes.

Ése no es el único pasaje memorable. El libro abunda en ellos, a veces de turbulenta elocuencia y otros de un erotismo desenfrenado y sin pelos en la lengua (ni en el lenguaje). Otro pasaje fuerte es cuando Sabbath orina sobre la tumba de su amada Denka, en un acto no blasfemo sino de amor delirante, que evoca otros momentos de comunión sensual.

El Teatro Indecente de Sabbath, su callejero tinglado de títeres (era genial con sus dedos, pero ahora, retirado, está artrítico) podría ser una síntesis de una idea que subyace en el texto: el abismo entre el talento para la creación y su realidad concreta; la fractura entre la madurez lujuriosa y la pérdida de la juventud.

Porque Mickey Sabbath es un héroe gargantuesco y su vitalidad impenitente lo enfrenta a la mayoría de sus prójimos. *El teatro de Sabbath* obtuvo en 1996 el prestigioso National Book Award. Lo merece más que otros.

José Agustín Mahieu

Tiwanaku: Un estado precolombino, *La Paz,* Pumapunku, *año 4, N. 8, nueva época, enero 1995.*

Pumapunku es la revista del Centro de Investigación Antropológicas Tiwanaku; su director es Carlos Ponce Sanginés, quien dirigió hace algunos decenios las excavaciones que culminaron en un conocimiento mucho mejor de la cultura y el sitio de Tiwanaku. Uno de los monolitos hallados en el lugar lleva el nombre de Ponce, y

las ruinas han sido reconstruidas en parte de manera notable. La revista, a partir del presente número, es monográfica.

Ponce Sanginés es autor del «Preámbulo» y del primer artículo («Arqueología política y el estado precolombino de Tiwanaku»), en el cual presenta dos temas: a) Describe, pero no una vez sino cuatro consecutivas (!), las etapas arqueológicas del famoso sitio, tal como las estableció él mismo hace decenios; cada nuevo comienzo implica numerosas repeticiones, pero también datos nuevos; b) Postula (ya desde 1992) la necesidad de desarrollar una arqueología política, así como desde la Segunda Guerra Mundial el proceso de descolonización promovió el surgimiento de una antropología política; la nueva ciencia debe estudiar los aspectos políticos de las culturas arqueológicas, particularmente de las que llegaron al nivel estatal, lo cual (a pesar de algunas voces contrarias) es indudable en el caso de Tiwanaku.

Eduardo Corona Sánchez (mexicano) compara «Teotihuacan y Tiwanaku: Dos formaciones de estado». La comparación abarca las fases arqueológicas, las particularidades geográficas, las características sociales, la producción, los datos demográficos, los militares (expansión imperial) y los aspectos urbanos de arquitectura e ingeniería.

Roberto A. Restrepo Arcila (colombiano) estudia las «Instituciones sociales, políticas y económicas del Tawantinsuyu» (e.d. del imperio inca, no de su antecesor tiwanakense), y dedica mucho espacio a los fundamentos cosmológicos de la organización del reino. Jedu Antonio Sagárnaga Meneses (subdir. del Centro de Investigaciones Antropológicas Tiwanaku), en el mismo marco, estudia las «Clases sociales en Tiwanaku», concretamente los requisitos y el momento de su aparición, así como las clases concretas (élite gobernante, burocracia administrativa, clase media de especialistas y, finalmente, campesinado) y su expresión en las colonias.

Finalmente, en «El estado despótico de Tiwanaku», José Huidobro Bellido discute las distintas teorías del origen del Estado y se decide por la de la necesidad del control de los recursos hidráulicos; como explicación del derrumbamiento del reino de Tiwanaku postula cambios climáticos importantes.

Vocabulario jacaru - castellano, castellano - jacaru (aimara tupino), *Neli Belleza Castro. Presentación de Rodolfo Cerrón-Palomino. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1995, 306 págs.*

El país por excelencia de la lengua aimara es Bolivia. Sin embargo, como resultado de poderosas

expansiones antiguas de la etnia colla, esa lengua ha dejado huellas no sólo en el quechua más cercano (el cuzqueño), sino que también subsisten dos islas lingüísticas emparentadas con aquélla en pleno Perú: en las serranías de Lima, en el distrito de Tupe de la provincia de Yauyos se habla jacaru y cauqui. Estos dos dialectos aimaras, sin embargo, no derivan del aimara boliviano (que a su vez abarca diversas variantes regionales), sino que ambas ramas derivan de la variante originaria que surgió en el altiplano del país vecino.

El jacaru no fue objeto de estudios sistemáticos hasta el presente siglo, en que una norteamericana publicó la primera síntesis gramatical científica (Martha Hardman: *Jaqaru: Outline of Phonological and Morphological Structure,* 1966, como tesis doctoral, traducida al castellano en 1983). Faltaba, sin embargo, la obra lexicográfica correspondiente; este vacío viene a cubrirlo finalmente (un cuarto de siglo después) el diccionario de Belleza; ella, por su parte, es hablante nativa de jacaru, y ha contado con el asesoramiento de un colega lingüista. Con el cauqui, todo este trabajo está aún por hacer.

El cuerpo alfabético está provisto de los necesarios datos gramaticales y de minuciosos matices semánticos, por ejemplo: «*wanku,* v. arar (con arado de pie) removiendo terrones duros y grandes». Al comienzo se aclara la ortografía fonológica empleada, las abreviaturas y la forma de usar la obra; todo ello va precedido por la introducción de Cerrón-Palomino, uno de los principales lingüistas actuales del mundo andino. En total, una obra sumamente meritoria.

Litterae, Revista de la Asociación de ex alumnos del Seminario Andrés Bello, *Bogotá, N.º 6, agosto de 1996.*

A pesar de su subtítulo, esta revista no está abierta solamente a intelectuales colombianos; así lo manifiesta el sesudo artículo «La literatura: ¿culto o cultivo de los valores?» del polaco Bogdan Piotrowski.

Sobre un tema de moda diserta Cristóbal Kulawik: «La postmodernidad: ¿condición histórica o un nuevo estilo?» También aquí nos desconcierta el subtítulo: «Una mirada crítica a través de la más reciente producción novelística hispanoamericana», pero esta vez debido a que el autor prefiere exponer y discutir teorías más que novelas, las cuales (no más de una docena) aparecen comentadas muy a la rápida. Algo semejante sucede con «Verosimilitud y criterios epistemológicos: las dos primeras partes del *Cratilo*», de Guillermo Bustamante Z., que no termina de adentrarse nunca en el diálogo platónico.

Todo ello se ve compensado con el enjundioso estudio «Presencia y

destino del negro en la costa pacífica colombiana - La interacción comunicativa del negro chocoano en el diasistema español», de Darcio A. Córdoba C.; luego de suministrar el fondo étnico e histórico del tema, describe las particularidades gramaticales de esta variedad de lengua y concluye con un vocabulario regional. Como el autor llama *chocoanismos* a estas palabras «puesto que no se han registrado (que se sepa) en otros lugares de Colombia con la acepción que ha llamado la atención de dialectólogos» (70), me permito mencionar las que también existen, con la misma acepción, en un país como Argentina: *su gracia* «su nombre», *aguardar* «esperar», *alumbrar* «parir», *cachimba* «pipa» y *guarapo* «jugo que se extrae de la caña de azúcar».

Revista andina, *Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas, año 13, N.º 1, 1.er semestre 1995.*

Esta revista es, sin lugar a dudas, una de las más importantes de la actualidad en el ámbito de los estudios sobre el mundo indoamericano y particularmente andino. Ha adoptado la modalidad de presentar, junto a los artículos principales, los comentarios de otros especialistas y la respuesta del articulista. Así sucede en este número con «Población y economía en los Andes (Siglo XVIII)», de Enrique Tandeter, y con «Identidad y alteridad en un motivo etnoliterario amerindio e indoeuropeo: La doncella fecundada», de Enrique Ballón Aguirre.

El etnolingüista peruano Rodolfo Cerrón-Palomino presenta, en «Dialectología del aimara sureño», una cultísima reseña de *El idioma aymara: variantes regionales y sociales,* de Lucy Therina Briggs (La Paz, 1993, original inglés 1976, como tesis doctoral) que en realidad es un homenaje póstumo a su colega norteamericana.

Con «El influjo de las lenguas indoamericanas sobre el español. Un modelo interpretativo sociohistórico de variantes areales de contacto lingüístico», el catedrático vallisoletano Germán de Granda continúa sus estudios sobre esa especialidad (los contactos lingüísticos en general y del español en particular) sobre la cual ya ha publicado aportaciones notables; muchos de sus artículos han sido compilados en libros y publicados por Gredos.

En «El emplazamiento de Canata y la fundación de la villa de Oropesa: Una contribución a la geografía histórica del valle de Cochabamba (Bolivia) en los siglos XV y XVI», Juan J. R. Villarías-Robles (español) y David M. Pereira Herrera (boliviano, joven director del Museo Arqueológico de Cochabamba) discuten la ubicación de Canata, importante emplazamiento español en el valle de Cochabamba, que los autores locali-

zan en el Noreste de la actual ciudad de Cochabamba; la Oropesa fundada algo más tarde (en 1571) es localizada un poco al sur de Canata, pero también dentro de la misma ciudad actual, al norte de la Laguna Alalay, y su segunda fundación (de 1574) es localizada unos pocos centenares de metros al oeste de la anterior (en pleno centro de la Cochabamba actual).

Concluyo mencionando el «Balance de los estudios moche (Mochicas) 1970-1994 - Primera parte: Análisis iconográfico», de Daniel Arsenault, valiosa bibliografía introducida por un resumen temático.

Estudios arqueológicos del Período Formativo en el Sur-Este de Cochabamba 1988-1989, *Donald L. Brockington, David M. Pereira Herrera, Ramón Sanzetenea Rocha, María de los Ángeles Muñoz Collazos. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón, Instituto Antropológico y Museo (Cuadernos de Investigación, Serie Arqueología, 8), 1995, 180 págs.*

A los períodos arqueológicos americanos más remotos (Paleoindio y Arcaico) les sigue el Formativo, iniciado cuando «surgen agricultores aldeanos que empiezan a producir cerámica» (9). Exceptuando la zona del Titicaca, este período es todavía casi desconocido en Bolivia.

En Cochabamba, Bennett definió dicho período ya en 1936, y Nordenskiöld incluso obtuvo materiales del Formativo hace 80 años en el Sudeste del valle. Hay un puñado de antecedentes parciales más, pero sólo en 1984 se inició un proyecto de estudio sistemático del Formativo en el Valle de Cochabamba; la lista de sus miembros coincide casi enteramente con la de los autores del presente libro.

Uno de los resultados principales es la secuencia obtenida: Formativo (1050 a.C. - 600 d.C. con variantes regionales, por ej. 1600 a.C. - 100 a.C. para el S.E.) - Tupuraya (200 d.C. - 800, superponiéndose en parte al período anterior y al siguiente) - Tiwanaku (600 d.C. - 1000) - Culturas Regionales (desde el 700 d.C. hasta, probablemente, la época incaica y la colonial) - Inca - Colonial. El Formativo, a su vez, fue dividido en Temprano, Medio y Tardío.

A partir de 1984, este grupo de investigadores ha venido realizando cada año, con la importante colaboración de investigadores norteamericanos (Brockington es docente de la Universidad de North Carolina), una temporada de excavaciones en distintas partes del Valle de Cochabamba. La búsqueda se concentró en tierras aptas para la agricultura situadas en la ribera de los ríos (a diferencia del patrón de asentamiento de los sitios postformativos, que se encuentran más alejados de las orillas, entre 100 y 400 m, habitualmente sobre colinas).

El cap. II reseña lo hecho y alcanzado en cada sitio, el III describe y clasifica los restos cerámicos, el IV se ocupa de la fechación de las secuencias y el V describe las figurillas antropomorfas halladas. El cap. VI presenta las conclusiones sobre el Formativo en el Sudeste de Cochabamba: a) A pesar de sus 1.500 años de duración, el Formativo parece haber tenido allí una sola tradición cerámica; b) Esta uniformidad puede reflejar una homogeneidad étnica; c) La región sufrió un gran descenso demográfico alrededor del 100 a.C., coincidiendo con la desaparición de la tradición antedicha; d) La evolución social fue mínima; e) No hay restos arquitectónicos como palacios o fortalezas que indiquen un desarrollo urbano importante; f) No hay indicios de que haya habido un control de zonas ecológicas diversas; g) La llama ya habría sido domesticada entre el 1600 y el 900 a.C.; h) Hay evidencia de intercambio de productos con zonas alejadas; i) La antigüedad de los keros allí encontrados es la mayor fechada hasta el momento (1150 a.C.), lo cual hace suponer que éste habría sido su lugar de origen; j) Se hacen comparaciones de materiales con otros de otras zonas andinas, concluyéndose que el «ancestro» de la tradición estudiada podría estar en el Este de Ecuador; k) La fecha del final de cada una de las tres fases del Formativo del Sudeste coinciden relativamente bien con las del mismo período en el Norte del Valle Central y, lo que es más importante, con los tres momentos claves del Horizonte Temprano peruano (Chavín): comienzo, expansión y final.

Para concluir, digamos que la obra está excelentemente ilustrada con mapas y reproducciones de piezas arqueológicas, amén de una tabla cronológico del Formativo en sus diversas regiones y etapas. En resumen: una obra sumamente meritoria que merecería amplia difusión.

Agustín Seguí

De la belleza del puro pensamiento, *Rodolfo Häsler, Editorial El Bardo, Barcelona, 1997.*

La obra de Rodolfo Häsler (Santiago de Cuba, 1958) es de tintes románticos y está llena de símbolos que remiten a lugares exóticos donde el cuerpo es el habitante de un reino en el que sólo es posible encontrar placeres y un sutil sufrimiento que tiene más que ver con una postura estética que con una cuestión vital. Su poesía parece estar escrita bajo los dictados de un dios pagano que sobre todo cree en el amor-pasión y nos transmite la idea de una belleza total, dando la sensación de que el propio poeta se transmuta en un dios. En *De la belleza del puro pensamiento,* su último poemario, continúa en la misma línea de sus anteriores:

Poemas de Arena (1982), *Tratado de licantropía* (1988) y *Elleife* (1992), donde ese afán de belleza conduce a un ideal que se busca a sí mismo como «cierta postura literaria ante la vida» según sus propias palabras.

Así pues, preocupado por una idea de belleza que siempre se está buscando, aplica dicha búsqueda a los placeres del cuerpo y a la entrega amorosa. Sus paisajes evocan la Grecia clásica o una Jerusalén en la época de Jesucristo. En este poemario, dividido en cuatro partes: *Anaisa, Adoración, Orichas,* y *Pensamiento,* podemos percibir una preocupación por formar imágenes estáticas que sugieren posturas marmóreas. En los poemas siempre hay un amado dispuesto a adorar al amante: «Sólo prisión, sólo morada / terrible sortilegio», que nos recuerdan el *Cántico* de San Juan de la Cruz. También encontramos un gusto por las imágenes barrocas que pueden parecer un tanto descontextualizadas de este tiempo: «Entre tus manos que tanto me complacen / se coagulan los nardos y las azucenas blancas». Asimismo nos transmite su origen cubano en los títulos y en el tema de los poemas de la última parte: «Primero la mirada, anterior a la atracción / después la sangre hirviendo, caliente, puro ron».

Rodolfo Häsler es un poeta que habla de experiencias trascendidas, pero no desde un sentimiento trágico de la vida, ya que su idea de la belleza ayuda a soportar la locura de la vida cotidiana. Propone, mediante la palabra poética, un escapismo esteticista que mira hacia atrás porque el pasado es un modelo a seguir. En su obra no ha dejado huella la filosofía europea que comenzó con los existencialismos, por ello no se refleja angustia alguna, aunque la presencia de la muerte sea una constante como la metáfora de un imaginario más cerca del decadentismo que de la realidad cotidiana.

Concha García

Para alcanzar el más allá del día, *Miguel Cabrera. Jaime Campodónico, Lima, 1995.*

Esta primera antología poética de Miguel Cabrera reúne una selección de poemas de *Hogar de la semilla* (Corona del Sur, Málaga, 1986) y de sus dos siguientes libros publicados, *Noche contra noche* (Devenir, Madrid, 1989) y *Fardos de la memoria* (Devenir, Madrid, 1992), ofreciéndonos diez poemas más de su próximo poemario que da título a la antología. El primer poema, «El hogar del tren», presenta el viaje existencialista del yo lírico hacia el ineludible destino mortal, logrando ser un texto emblemático de la angustia y búsqueda del conocimiento por este poeta peruano nacido en Callao en 1945 y afincado en España desde 1971. Este primer

poemario de Cabrera abre un diálogo con la misma materia (el cerumen, el amento con «ese cilio vibrátil que consigue notas secretas del fluir solitario») a través del tú nómade, respuesta que busca en la sustancia particular. Este método llega a su realización plena en *Noche contra noche* de breves prosas poéticas en las cuales lee a la amada a través del misterio de los distintos entes naturales. El factor femenino se mueve entre lo impenetrable: «muro», «niebla», «noche», y lo dúctil: «agua», «lluvia», «pájaro». El libro abre y cierra con la escurribilidad de ella, con la posesión de lo femenil que siempre tiene vuelo. En *Fardos de la memoria,* elogia la potencia de esta facultad evocadora de dar lugar a distintas residencias como unidad en la conciencia. El hombre vuelve al pasado con su fuerza originaria, su polen propagativo, como indica en el poema, «La tienda», relativo a una heladería de Villaviciosa de Odón, Madrid, que empareja con una lechería del Callao en el Perú a través del amor fraternal. Los diez textos adelantados del cuarto libro, *Para alcanzar el más allá del día,* dejan atrás espacios en blanco y pinceladas certeras de la vanguardia creacionista de dos libros previos para asumir el verso conciso, a veces epigramático, con resonancias metafísicas, evolución de amplias analogías de su obra. La longitud se presenta donde el confín existe. La mirada contemplativa extiende el vuelo del pájaro y la presencia del mar hacia lo universal. El poeta comprende que «Soy el resumen de mí mismo». Cabrera ofrece, con una fecunda imaginación y el ayuntamiento de dispares elementos naturales, sugerentes textos para la poesía hispanoamericana de hoy.

Louis Bourne

La quinta montaña, *Paulo Coelho. Traducción de Monserrat Mira, Planeta, Barcelona, 1997, 236 págs.*

Quizá sea éste uno de los casos más sorprendentes de éxito literario, ya que Paulo Coelho (Río de Janeiro, 1947), aunque siempre tuvo el gusanillo de la literatura, publicó sus primeros libros tarde, cumplidos los 40 años, después de haber trabajado como letrista para los grandes de la canción popular brasileña, por ejemplo, Raúl Seixas; como periodista y guionista para televisión y, como autor teatral.

Pocos se explican que este escritor carioca haya publicado sus novelas en más de 70 países, que sus libros hayan sido traducidos a 33 idiomas y que haya superado la cifra de 15 millones de ejemplares vendidos, además de recibir prestigiosos premios y menciones internacionales y de que en 1996 el ministro de Cultura francés le nombrara Caballero de las Artes por el millón y medio de libros vendidos. Las

cifras, la verdad, asustan, pero le han convertido en un *best seller,* cosa que no molesta al autor de *La quinta montaña.* Tampoco parece incomodarle, ni afectarle el desprecio que sus colegas manifiestan hacia su obra, ni que le acusen de que no hace literatura.

Sorprende la evolución vital de Coelho y nos dejan sumidos en la más absoluta perplejidad algunas de las afirmaciones del autor de *Brida.* Así Paulo Coelho confiesa que fue *hippy* en los 70 porque llevaba una vida de «sexo, drogas y rock and roll», pero sostiene que continúa siéndolo, en el fondo del alma, porque mantiene la curiosidad por lo espiritual; pero en el 82 decidió volver al seno de la religión católica. Además de escribir, ha creado tres centros que llevan su nombre y que atienden las necesidades de una favela, de un grupo de ancianos y de otro de niños, porque como él dice «¿para qué sirve el dinero?»

La quinta montaña no sólo cuenta algunos aspectos de la vida del profeta Elías, sino que es una reflexión sobre el destino o, mejor dicho, sobre cómo vivir el propio destino que, al ser inevitable, hay que cumplirlo. Para poder llevarlo a cabo se necesita saber quién es uno mismo. Coelho, a través de la desgraciada y tristísima vida de Elías, reflexionará, también, sobre el infortunio y la felicidad que todo destino conlleva, exponiendo las diferentes reacciones ante la desgracia, para concluir que sólo los que luchan y los que se mantienen con fortaleza salen del hundimiento y, sólo ellos, son capaces de reconstruir la vida.

Es la capacidad de decir *no,* de dudar y de vivir, características del profeta Elías, en donde reside el mayor atractivo del personaje bíblico. Lo que le salva es su valiente obstinación en ser él mismo, el único responsable de su vida, en ser dueño de sus actos y capaz de aceptar el misterio de la vida y el hecho de que ésta hay que reconstruirla, constantemente, con decisión y desafío. Lo que más seduce de Elías es su contradicción y su oscilación entre un acatamiento ciego a los designios divinos y una desobediencia y enfrentamiento absolutos, así como su ferviente deseo de amar a una mujer, a la vez que su miedo y rechazo a hacerlo cuando se encuentra con la posibilidad porque el amor puede ser «una experiencia más terrible que estar ante un soldado de Ajab con una flecha apuntándote al corazón».

La capacidad de Coelho para crear ambientes, para elegir personajes iluminados, inventar situaciones dramáticas, es evidente en esta novela, pero el autor de *El alquimista* no termina de configurar un estilo literario, se queda en lo superficial, simple, ingenuo y fácil, notas que le han convertido, además de, como él mismo ha dicho, con la ayuda de Dios, en un autor de éxito, pero alejado de lo que es verdadera literatura.

Milagros Sánchez Arnosi

Cartas a Angélica y otros, *Victoria Ocampo, edición, prólogo y notas de Eduardo Paz Leston, Sudamericana, Buenos Aires, 1997, 250 págs.*

La prolongada vida literaria de Ocampo (1890-1979) y su vocación de memorialista y cronista, produjeron incontables piezas epistolares, irregularmente recogidas hasta ahora (cartas de Ortega, de y con Alfonso Reyes, etc.). Paz Leston, buen escrutador de archivos, ha recuperado cartas a la hermana Angélica, apenas menor que Victoria y hermana por excelencia, a veces corresponsal compartida con otras personas.

Cartas en francés, inglés y español mechado de citas en otras lenguas, nos llevan a la poliglotía de la alta burguesía argentina del Novecientos, pasada por una personalidad tan peculiar (mejor dicho: irregular) como Victoria. La preocupación por la moda, la frecuentación de los grandes nombres de la *café society* parisina o neoyorkina, las noches de gala en la opera de París o el Metropolitan, se mezclan con el buen golpe de vista y la habilidad narrativa de Victoria, que nos pasea por ambientes cerrados, calles abiertas, exposiciones, chismorretas, trasatlánticos, lecturas, estrenos, joyerías y florerías. Camus, Malraux, Ortega, un joven e inopinado Jacques Lacan, el delirio final y patético de Gabriela Mistral, Stravinski y su pintoresca mujer, Ottoline Morrell, los fantasmas de Tagore y Virginia Woolf, pasan con el desenfado que Victoria ocultaba en sus prosas «públicas», y se mezclan con los apellidos del *gratin* porteño, disperso en departamentos y hoteles de las grandes capitales.

Paz Leston ha traducido las cartas en otras lenguas que el español, ha anotado minuciosamente detalles de cosas y gentes, ha intentado descifrar las claves privadas, abreviaturas y apodos que suelen poblar este tipo de textos. Su trabajo, sin el cual resultarían ininteligibles las cartas de Victoria, vale tanto como los documentos mismos que rescata.

B. M.

Los libros en Europa

Unamuno Socialista. Artículos recuperados (1886-1928), *Diego Núñez y Pedro Ribas (ed.), Granada, de Guante Blanco/Comares, 1997.*

Con bastante frecuencia los escritores e intelectuales españoles han sido sometidos a uno de estos dos modelos de interpretación: bien a través de su homologación con un

autor europeo, por ejemplo, en el caso de Unamuno, el «Kierkegaard español» como forma de ejemplificar su pertenencia vicaria a la historia de la filosofía y poder ser así reconocido como tal para su estudio.

No pocas veces, y concretamente le ha sucedido al propio Unamuno, se le ha aplicado el esquema religioso triádico salvación-perdición-salvación con un antes y un después de su propia «caída del caballo». Concretamente, hablaríamos para nuestro autor de la fecha de 1897. Se explicaría así cómo su formación religiosa durante la infancia prevalecería tras el, ya se sabe, período de disipación juvenil en que habría tenido sus veleidades socialistas finalmente vencidas tras la oportuna conversión.

Con demasiada frecuencia ha operado este esquema «pedagógico», de mala pedagogía ciertamente porque era incompatible no sólo con el amor, como ridiculizara el propio Unamuno en la novela de 1902, sino porque lo era con la investigación.

La edición de estos artículos de Unamuno se aparta radicalmente de estos manidos esquemas para establecerse como ejercicio de investigación histórica y pedagógica correcta: una aproximación a la figura del Unamuno socialista a través de los textos, realizada de manera cronológica y en diálogo con otros estudiosos de este tema.

De investigación queda el rastreo y recopilación de los textos en las llamadas blandamente «fuentes efímeras», denominación que esconde su carácter disperso y escurridizo, pero que contribuye a despistar, aún más, respecto de su interés e importancia. En este sentido, la presente edición corrige algunas insuficiencias presentes en la de 1992 al completar la serie sobre «Evolución y Revolución», así como la segunda parte de «Cómo se escribe y para qué sirve la historia»; y al añadir la serie de artículos de *Hojas Libres,* los escritos durante la Dictadura, ocho en total (aunque en la página 64 figuren, por error, siete), de la que ya hablara Ribas en 1976. En total unos 170 artículos que, en confesión de los propios autores, se suman a las contribuciones para que en un futuro próximo sea posible una edición completa de la obra unamuniana.

Por ahora, el lector puede acceder ya fácilmente a unos textos difíciles de encontrar y lo hace en una seriación ordenada que permite ver no sólo el núcleo grueso del tema que da unidad a los textos, sino también los matices, las resonancias y las formas de perdurar del mismo a lo largo de su vida. Con ello nos situamos en una metodología histórica que ahuyenta, por simplificadoras y tergiversadoras, las anteriormente descritas. Estos aspectos son especialmente relevantes sobre temas como socialismo y religión (que ya estudiara Pérez de la Dehesa, lo que se indica en la página 51), la naturaleza de la crisis de 1897 y el papel conferido al campesinado hacia 1912-14.

Decía que, además, es un ejercicio pedagógico. Y lo es como la otra cara de la investigación: claridad y diálogo científico con quienes han abordado este mismo asunto en relación con la biografía intelectual de Unamuno. En este sentido, la introducción realizada para esta versión actualizada centra mejor el problema y supone una aportación que clarifica muy bien la posición que Unamuno tuvo respecto del socialismo no sólo en su juventud, sino hasta los artículos de los años veinte en *El Socialista.* Y lo hacen teniendo en cuenta las posiciones doctrinales del socialismo, textos de Marx incluidos, sobre todo en los años finales del siglo, y los acontecimientos históricos que se van sucediendo después, principalmente la primera guerra, la revolución soviética y, para España, la dictadura de 1923.

Quedan así perfiladas dos cuestiones: la trayectoria política del rector de la universidad salmantina que Urrutia (*Evolución del pensamiento político de Unamuno,* Deusto, 1997; publicada casi simultáneamente con la obra que comentamos, ha dejado de estar inédita como se indica en la nota 82 de la página 53) ha estudiado tan bien. Y el tipo de intelectual que fue Unamuno que «nunca admitió que la política fuera cosa de especialistas» (p. 45); «no era *metapolítico,* como se ha escrito, sino que fue un intelectual atento a la realidad del momento en que vivió y comprometido con las fuerzas democráticas del país» (p. 60). Así, estos artículos dejan claramente expresada la posición de Unamuno respecto de la monarquía, el ejército, la república y el parlamento. Tema este último que merece un especial cuidado de precisión frente a ciertos juicios vertidos contra los intelectuales de fin de siglo como coartada de otras operaciones. Si de vigencias hablamos, la posición de Unamuno, que «jamás acude al halago o a la búsqueda de aplauso, sino que reclama del obrero conciencia civil y la fuerza anímica suficiente para rechazar toda actitud de resignación» (p. 56), le aproxima mucho a la moral de Kant con quien le asocian Núñez y Ribas a partir del análisis de trabajos como «La dignidad humana». Y esta conexión con el pensamiento ilustrado, no suficientemente subrayada, quizás constituya el hilo conductor de una partitura hecha de variaciones sobre el tema de este último trabajo mencionado. Quizá ésta sea la óptica apropiada para leer a Miguel de Unamuno. Y éste es el mérito de este libro.

Salvo algún error, por ejemplo, el ya mencionado sobre el número de artículos, la no inclusión del último artículo «Pornocracia y cleptocracia» en el índice de la página 74 y la más exacta referencia en el título a 1929 (en vez de 1928), puesto que este último artículo corresponde a enero de ese año, la edición es cuidada y agradable para su correcto manejo.

José Luis Mora

La serpiente de Egipto, *Isaac Muñoz, Madrid-Granada, CSIC, Diputación de Granada, 1997, ed. introdución y notas de Amelina Correa Ramón.*

Debemos al buen trabajo de Amelina Correa y al interés de la Diputación de Granada y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas la recuperación de un texto inédito de principio de siglo, inscrito dentro de la corriente orientalista que tanto se prodigó en nuestro modernismo literario. *La serpiente de Egipto* es una de las novelas más interesantes del escritor granadino Isaac Muñoz (1881-1925), la cual, sin embargo, no corrió la misma suerte que el resto de su obra narrativa, publicada paulatinamente desde los primeros años del siglo. *Vida* (1904), *Voluptuosidad* (1906), *Morena y trágica* (1908), *La fiesta de la sangre* (1909) –ésta marca el inicio de la etapa orientalista de Muñoz–, *Ambigua y cruel* (1911), *Lejana y perdida* (1913) y *Esmeralda de Oriente* (1914) son el resto de su producción novelística, además de un montón de publicaciones que ensayan otros géneros literarios en prosa y verso. No es la primera vez que Amelina Correa trata la obra literaria de Isaac Muñoz: hay que recordar su excelente trabajo doctoral *Isaac Muñoz (1881-1925). Recuperación de un escritor finisecular,* publicado en la Universidad de Granada en 1996. En él realiza un estudio pormenorizado de la vida y la obra completa del escritor granadino y reserva un capítulo final para *La serpiente de Egipto,* que había permanecido hasta entonces conservada por la familia del escritor, en un manuscrito de 123 páginas, con su propia caligrafía y con muy pocas correcciones o tachaduras, lo cual indica que se debía de tratar de la versión corregida, definitiva, lista para ser publicada. Aunque el interés por el Oriente comenzó en su novela de 1909, y las alusiones concretas a la civilización egipcia están salpicadas a lo largo de todas sus obras, es a partir de 1915 cuando se concentran los trabajos más importantes, con sus artículos «La guerra en Oriente. El misterioso Egipto» y «La situación de Egipto». Por ello, es probable que su novela inédita fuera de esa época y, por tanto, la última que escribió. La edición que nos presenta ahora Amelina Correa, prologada por Ricardo Olmos, contiene una introducción muy amplia y documentada sobre el orientalismo en la literatura modernista española, el exotismo en general y la egiptología, la situación de Muñoz dentro de la crisis de fin de siglo, y un largo análisis de la obra hasta ahora inédita donde conjuga con acierto fuentes, relación con otras obras del autor, caracteres literarios, históricos, valores estilísticos, y temas como la sensualidad, la mujer, etc. Completa el estudio una amplia bibliografía sobre el autor y sobre el orientalismo. Es, sin duda, un estu-

dio que ha recuperado a un autor y a una obra inédita y que será muy útil para obtener una visión más completa de la época estudiada.

Ángel Esteban

Paseos por Berlín, *Franz Hessel, traducción de Miguel Salmerón, Tecnos, Madrid, 1997, 224 págs.*

A la sombra de ilustres compañeros y entre los relumbrones y el drama sangriento de la Alemania de entreguerras, la figura de Hessel ha quedado preterida hasta hace unos años, cuando en Francia se la recuperó, tal vez recordando que Henri-Pierre Roché lo tomó de modelo para *Jules et Jim,* novela en clave filmada con celebridad por François Truffaut.

Hessel (1880-1941) fue un cosmopolita afrancesado, escritor a ratos y casi siempre traductor de literatura francesa, que vivió entre París y Berlín. El exilio cumplió duramente su fantasía de morir en Francia. Cultor del vagabundeo urbano, gozó a la manera de Baudelaire de la ciudad moderna como enigma, laberinto, orden oculto, azar y revelación.

Buena prueba de ello es este librito de severo encanto, donde se describen *flâneries* por el Berlín de los años veinte, Berlín de bohemia dorada, desorden económico, cabarets y salones de baile monumentales, restos de un pasado conjetural y lo que un paseante de hoy comprobaría con abundancia de datos: una ciudad que ha vivido destruyéndose y refundándose. Los arquitectos de vanguardia despiezaron el viejo Berlín en tiempos de Hessel, la guerra hizo lo suyo y, ahora, la reunificación propone un enésimo Berlín resurgido de sus escombros.

Momentos de una sociedad que Hessel rescata de la desaparición se mezclan con noticias históricas y acertados ejercicios de paisaje, sin salirse del modesto proyecto de una guía Baedecker. Para completar el rescate, un informado prólogo de Jean-Michel Palmier y un comentario del tan próximo coetáneo de Hessel, Walter Benjamin, arropan los paseos berlineses de este escritor que parece haber sido rescatado entre las incontables ruinas de su ciudad.

Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental, *Richard Sennet, traducción de César Vidal, Alianza, Madrid, 1997, 454 págs.*

Una tesis fuerte y brillante arriesga Sennet en su libro, y tiene la audacia de comprobarla en un puñado de casos: la civilización es un conglomerado urbano de cuerpos que huyen del dolor. Por ello, la relación ciudad-cuerpo es cardinal en cada civilización, ya que el cuer-

po es, a la vez, el escenario de la desdicha (hambre, intemperie, enfermedad, vejez, tortura) y el lugar donde el poder monta las fantasías de coherencia, plenitud y unidad que son las que dinamizan a cualquier sociedad.

Una historia abarcante del tema sería abrumadora e impracticable, por lo que Sennet escoge algunos ejemplos y los desarrolla con equivalentes dosis de amenidad narrativa, astucia literaria y agudeza ensayística: la Atenas de Pericles, Roma bajo Adriano, los cristianos primitivos y su ciudad ambulante, la París tardomedieval, la Venecia de los guetos judíos originales, el Londres barroco, el París revolucionario y utópico, de nuevo Londres y su reina Victoria, la Nueva York multicultural de hoy.

Hemos llegado a un modelo de ciudad donde la tecnología y la libertad campan por sus fueros. La vida es, en relación con los casos históricos, muy fácil. Por ello, falta participación en el ciudadano de hoy, átomo de una muchedumbre solitaria. El tacto es débil, nos hemos liberado de las ataduras y prejuicios de la represión victoriana, de modo que también hemos perdido sensibilidad y sentido dramático de la vida. Podemos hacerlo todo y todo nos da igual, por lo que, vivencialmente, podemos hacer muy poco. El cuerpo urbano contemporáneo, cuerpo higiénico y obra maestra del gimnasio, cuerpo de alquiler y pornografía, de culto a lo bello y costumbres de amplia variedad, ha perdido su orientación política de otros tiempos. No le quedan territorios por conquistar y su potenciación divaga como si no tuviera rumbos, por la ciudad opípara y desnortada.

Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España, *Francisco Vázquez García y Andrés Moreno Mengíbar, Akal, Madrid, 1997, 474 págs.*

La vida sexual de nuestros antepasados (y también la de nuestros contemporáneos), por ocurrir normalmente en la intimidad y en la fantasía verbal, se escapa con extrema facilidad a la argucia del historiador. Quedan, en cambio, los documentos que ilustran sobre cómo cada tiempo imagina y regula el sexo en términos sociales, o sea intentando normalizar algo que, por naturaleza, es impredecible, impulsivo y hasta caótico.

Los autores han hecho un ejemplar rastreo de fuentes que van desde el siglo XVI hasta nuestros días, abarcando tratados religiosos, literatura de ficción, textos científicos, encuestas sociológicas, discursos políticos, recortes de periódicos y revistas. Luego, se han puesto a clasificar, a veces con el apoyo teórico de Foucault (no siempre operativo, pero siempre coqueto) y han obtenido una organización temática

muy clara del extenso texto resultante.

La historia empieza con la condena religiosa de la molicie en el XVI (sexo con placer, notoriamente con placer solitario), que se prolonga en la condena ilustrada al onanismo (los ilustrados defendían la vida sexual ligada al coito y a la expansión demográfica) y las enfermedades tremebundas que la medicina romántica vincula con la autocomplacencia.

A principios del XX aparecen la educación sexual por la izquierda y los ideales eugenésicos de la noble raza española, por la derecha. La psiquiatría se medicaliza y el psicoanálisis lleva los conflictos sexuales al plano de la cultura. Temas puntuales –el modelo de familia, la prostitución, la imagen y la posición de la mujer en la sociedad– completan la vasta empresa que alcanza, además de sus logros concretos monográficos, el carácter de un tesoro bibliográfico incalculable: todo lo que en España se dijo que se sabía sobre el sexo durante cuatrocientos años.

El mito de la cultura, *Gustavo Bueno, Prensa Ibérica, Barcelona, 1997, 259 págs.*

Tal vez el vector del libro sea la crítica al concepto de cultura universal, que Bueno considera meramente mítico, pues carece de objetividad histórica. Bastaría, desde luego, recurrir a Lévi-Strauss, libre de toda sospecha, para advertir que no es así la cosa. Que cultura hay donde hay signos, sistemas de parentesco e intercambios, nociones e instituciones universales.

Pero la desazón quizá asalte al lector de Bueno por otro lado. En efecto, tras derogar esta categoría, el filósofo ovetense propone (p. 199) una «Ley del desarrollo inverso de la evolución cultural», donde reaparece la cultura como algo universal, tanto que se puede legislar y hasta cuantificar con cuadrículas, nomenclaturas, flechitas y marcos de referencia.

Bueno critica el concepto vulgar de cultura, pero no dispone de otro alternativo, de manera que el lector, a cada paso, se pregunta ¿a qué se refiere el bueno de Bueno cuando emite la palabra cultura? ¿Cuál es la cultura a la que pertenece el profesor Bueno, la indudable buena cultura?

A las confusiones precedentes pueden añadirse algunas más: la que se advierte entre *Kitsch* y *camp,* o la contraria, la que no percibe la dupla cultura/civilización. Es entonces cuando podemos irnos lejos con la idea de la cultura como lo innatural, hasta la idea griega de *techné.* Se verá que ya Cicerón, Montaigne y Vives, a lo largo de los siglos, entendieron lo que Bueno no percibe hasta Winckelmann y Kant.

La teoría de Bueno apunta a definir la cultura como la secularización

de la idea medieval de la Gracia, basada en San Pablo: un don divino que salva al hombre de la naturaleza, oponiéndose a ésta como lo matérico, oscuro y pecaminoso. En este orden, nada más universal que la antifisis contenida en esta categoría. Pero ¿dónde queda, entonces, Dios, el Dador de la Gracia?

Pasión intacta, *George Steiner, traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón, Siruela, Madrid, 1997, 505 págs.*

A pesar de su carácter misceláneo, este libro de Steiner vuelve a demostrar la mejor calidad de su autor: poner en práctica la autocrítica de una cultura a través de sus textos literarios, entendida la literatura en la amplia acepción del decir del Logos, del saber que lleva y produce el lenguaje. Por eso, por su amplísima formación –de la etimología a la música, de la pintura a la filosofía, por no citar la gastronomía y la alta costura– puede prescindir de todo modelo (y de ninguna idea, no confundamos) y atravesar esta época de tanta, tan árida, compleja y a menudo inútil modelización formal o aniquilante de la lectura. Ni estructuralismo ni desconstrucción, sino ese enamorado y clarividente parasitismo de la vida artística que la modestia steineriana se atribuye como identidad «profesional» (en efecto, para criticar hay que profesar).

La lectura es, para Steiner, una dialéctica, incesante como toda dialéctica, en que somos leídos por lo que leemos y nos volvemos equivalentes al texto que recorremos, contestándolo (respondiendo a sus preguntas y poniéndolo / poniéndonos en cuestión). Ésta ha sido una de las tareas eximias de Occidente y estamos a punto de anularla, sustituyéndola por la aceptación de la música, la misteriosa e indisoluble música, gracias, sobre todo, a la baratura de los discos y casetes.

Irrefutable y arbitrario, el juicio estético es productivo, sin embargo, de cierto saber, el que obtiene significados del ser del texto. Al conseguirlo, el yo que lee, el estable yo cívico, entra en una fase de disolución y se torna estético él mismo, como una obra de arte añadida a la otra, a la que propone el Arte formal.

El mundo, estructurado en todas estas construcciones del Logos que dice y no cesa de decir, es, a la vez, inagotable de sentido y objeto de la fantasía mayor del propio Logos: la plenitud de sentido. Sin este designio imposible e irrenunciable, la vida del Logos es mero formulismo vacío. Desde luego, los malos textos se entienden del todo y para siempre. Es esta fácil comprensión uno de sus rasgos más enfáticos y arrasadores (un texto totalmente entendido desaparece como tal). Steiner se ocùpa, en cambio, de esas encarnaciones, de esas presencias reales de un ser indiscernible que, no obs-

tante, significa y lo atrae como lector. Algunas muestras de esta miscelánea: la condición del poeta, la tragedia, Wittgenstein (mal) lector de Shakespeare, el comparatismo, Péguy, Simone Weil, Husserl, cierto Freud, Kierkegaard, Kafka, suma y sigue.

A veces, sometido a la axiología judaica, Steiner se encoge y se vuelve víctima del narcisismo colectivo. Pone a lo que dice interesarle menos (un grupo de sujetos homogéneos, iguales a sí mismo a través de los siglos, idénticos en suma: los judíos) en el centro de una historia que parecía descentrada. Steiner se destruye a sí mismo al afirmarse. Pero esta paradoja también le pertenece y los que rechazamos su soberbia grupal también la razonamos con sus propias categorías, porque la crítica de Steiner, a pesar de los pesares, también lo involucra.

Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo, *Rüdiger Safranski, traducción de Raúl Gabás, Tusquets, Barcelona, 1997, 543 págs.*

No es fácil biografiar a Heidegger, hombre de escasa vida anecdótica, oscuro y complejo en sus entretelas, abstruso de leer, ambivalente como todo gran pensador. El excelente intento de Hugo Ott es fragmentario. Aunque no excede sus presupuestos, este de Safranski es mucho más abarcante y está cumplido por alguien que no sólo conoce el currículo de Heidegger, sino que se mueve con fluidez por la selva negra de sus textos y sabe vincularlos con el avatar personal y colectivo.

En síntesis, Heidegger aparece como un cuestionador fuerte de la modernidad que se bandea entre una nostalgia por la armonía de la escolástica y el gozo nihilista de la caída del mundo en el abismo del no fundamento. Un teólogo católico que no pudo ser y que se dedicó a explorar al Ser, al indecible ser que linda siempre con lo inefable y que flota sobre el vacío como el provisorio puente del sentido o busca un cimiento fuerte y eterno en que coincidir consigo mismo y suturar la escisión dolorosa de lo moderno.

Descartado Dios, el fundamento se buscó en la historia y se halló en el nazismo, o se localizó en los remotos comienzos prehistóricos de Occidente, en los filósofos anteriores a Sócrates. Estas tensiones mayores dibujan el cañamazo sobre el cual Safranski instala, inteligentemente, los eventos de una vida que va desde la paz de la *belle époque* a la paz de la Europa vencida y en busca de una unidad ideal que intenta realizarse. En el medio, las dos guerras en las que, lateralmente, peleó Heidegger, enfrentado con el trágico destino de Alemania: ser distinta, estar aislada, proclamar la omnipotencia y buscar inadvertidamente la catástrofe.

Efectivamente, Heidegger es retratado aquí como un maestro de Alemania: maestro de sus audacias metafísicas y de sus peligros fundamentalistas, de su despotismo anarquizante, de su caos productivo y aniquilador, el regusto trágico de un discurso que se quiere total y se deshace en añicos. Más aún: Heidegger es la paradoja de nuestros anacronismos, la reacción de la modernidad contra sí misma, el himno del primitivismo redentor de un Ser sin historia, capaz de conservar una originalidad inextinguible y desmemoriada, como un Dios que no supiera que lo es.

Fundar la moral. Diálogo de Mencio con un filósofo de la Ilustración, *François Jullien, traducción de Héctor Subirats y Silvia Kiczkovsky, Taurus, Madrid, 1997, 199 págs.*

¿Qué piensa un chino cuando escribe un ideograma que jamás podremos traducir del todo? ¿Qué piensa un chino cuando lee a un filósofo occidental que escribe palabras con signos fonéticos que nunca equivaldrán a un ideograma? Desde Montesquieu hasta Malraux, muchos franceses y sus lectores se han interrogado sobre esta tentación mutua oriental-occidental.

Jullien se atreve ahora a hacer dialogar idealmente a Mencio (siglo IV a.C.) con Kant, Diderot, Rousseau y otros pensadores del XVIII, situados en torno a la Ilustración. Vemos así que Mencio también creía en una moral autofundada que no fuera ética meramente práctica ni mandamiento divino, que aceptaba la práctica social. La Tierra debía ser imitación del Cielo, de un Cielo imaginado desde la Tierra.

Para persuadirnos felizmente de su empresa (la felicidad es ética, dirían Mencio y los ilustrados que lo sabían sin conocerlo), Jullien despliega sus saberes etimológicos, mostrando su pericia para hacer hablar en francés (en el castellano de los traductores) y discurrir universalmente los ideogramas clásicos.

Con ello, aparte de probar su inteligencia, Jullien está diseñando el carácter circular y eterno (o trágico) de la ética, que plantea sus problemas en la China antigua, los retoma en la Ilustración europea y los exhibe como actuales. Es que el problema ético no tiene solución definitiva, porque se funda cada vez que un hombre tiene que hacer algo y deliberar sobre sus posibilidades. Es entonces, y sólo entonces –no en el Olimpo de las teorías y las doctrinas– donde es libre, vuelve a ser libre, se libera por primera vez y da cimiento a la moral.

Trabajos como el presente prueban, además, la universalidad concreta del pensamiento humano, que anima, fantasmal, a todo lenguaje.

B. M.

Ellas tienen la palabra, *Noni Benegas y Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid, 1997, 669 págs.*

¿Literatura de mujeres? ¿Literatura de hombres? ¿Es que las diferencias de género deben marcar espacios literarios? ¿De qué manera influyen lo femenino y lo masculino en la escritura? Sin duda estos interrogantes nos asaltan cuando nos enfrentamos a una muestra antológica como la presente que recoge 41 voces poéticas femeninas. El objetivo de los autores es contrarrestar el exiguo porcentaje de mujeres registrado en antologías que supuestamente no establecen ninguna discriminación de género.

Y es que la escasa presencia de voces femeninas, usual en la mayoría de las antologías, como plantea Noni Benegas en su rigurosa y aguda introducción, pone en evidencia una relación de poder que incide a la hora de fijar el canon, de trazar movimientos y de etiquetar a los autores. Por poner un ejemplo, la generación que se unificó bajo el rótulo del 50 dejó de lado a autoras de la dimensión de Pilar Paz Pasamar, con una larga trayectoria poética, que apenas sí ha merecido el reconocimiento de unos pocos amigos, lo cual no ha sido suficiente para considerarla parte de aquella generación.

Como se sabe, consecuencia de esta situación es la histórica marginación de la mujer y su lucha por la igualdad. Noni Benegas rastrea la evolución de esta situación en el proceso de la creación femenina en España, desde las románticas, como Rosalía de Castro, que atrapadas en su condición de madres y esposas abnegadas, tuvieron que recurrir a pseudónimos masculinos para no violentar el orden social con su escritura, hasta las más recientes generaciones que con Ana Rossetti, Blanca Andreu o Ángeles Maeso, se niegan a repetir estrofas «cortesanas», «bien escritas», buscando en cambio una nueva manera de decir y de expresar otras posibilidades de su ser femenino, distintas, eso sí, de los modelos impuestos por una tradición.

Quienes se empeñan en desconocer la marginalidad de las mujeres dentro del canon literario se esconden detrás de frases de cajón del tipo: no hay literatura femenina o masculina, sino buena o mala literatura. Con esta afirmación lapidaria creen zanjar una polémica que está a la orden del día en otros espacios. Como plantea Olvido García Valdés: «No hay una escritura *femenina,* pero sí hay una escritura *de las mujeres*», que no sólo ha aportado un modo de ver y de pensar distintos, sino que además ha constituido una lengua propia, algo que se aprecia claramente en García Valdés, cuya poética es una arriesgada experimentación con el lenguaje.

Llámese femenina o literatura sin más, se trata de una escritura en cuyo proceso la mujer ha pasado de

ser objeto y fuente de inspiración poética a dar voz a un sujeto en lucha permanente por construir una identidad propia. Esta tensión vertebra de manera decisiva una buena parte de la actual poesía española escrita por mujeres, que, como se aprecia en esta antología, puede ir de una confrontación con su opuesto masculino (María Sanz, 1956) a una tentativa de instalarse en la situación del otro (Concha García, 1956); o concretarse en provocadora subversión de roles (Almudena Guzmán, 1964).

Esta antología, en definitiva, aporta puntos de vista nuevos que trazan una trayectoria poética que se inicia con autoras nacidas en los 50 y que empiezan a publicar en los ochenta, como Ana Rossetti y se cierra con Ana Merino, nacida en 1971. El libro, que sobrepasa las 650 páginas, constituye una exhaustiva y significativa muestra de las diferentes tendencias, por la novedad de los asuntos tratados tanto como por la diversidad de estilos. Todo esto, como plantea Benegas, obliga a revisar los criterios de valoración utilizados hasta ahora para abordar el campo literario que tenemos ante nosotros, ya que ignorar su existencia no sería de ningún modo poéticamente correcto. Al contrario de lo que sugiere cierta crítica, ellas en verdad no sólo tienen la palabra, sino que, además, están construyendo su propia poética.

Consuelo Triviño

En América

La AECI organiza tres circuitos de exhibición de películas españolas en América, entre noviembre de 1997 y el mismo mes del año siguiente.

El primer circuito abarca Centroamérica y el Caribe y comprende siete largos metrajes y otros tantos cortos; el segundo (América del Sur), parejas cantidades; ambos circuitos están dedicados al cine actual; el tercero (centros culturales y de formación, ocho países) se dedica a una retrospectiva de siete títulos, entre ellos algunos clásicos como *Muerte de un ciclista* de Bardem, *Bienvenido Mister Marshall* de Bardem-Berlanga, *Cría cuervos* de Saura y *La familia de Pascual Duarte* de Ricardo Franco, con sus correspondientes cortometrajes.

El Departamento de Proyectos y Programas Audiovisuales de la AECI organiza estas exhibiciones temáticas de cine español, conjuntamente con la Filmoteca Nacional y la Dirección de Relaciones Culturales del MAE. Cuenta con sus propios fondos y, además, organiza diversas actividades en el campo audiovisual, convoca becas, dirige talleres de formación, otorga ayudas a la creación, colabora con Televisión Educativa Iberoamericana y se presenta en los festivales de cine promoviendo nuevos espacios y concediendo premios especiales.

Agenda

Magister en Estudios Superiores Iberoamericanos

La Casa de América de Madrid, en colaboración con la Universidad Complutense, ofrece un Magister en Estudios Superiores Iberoamericanos, que se imparte durante el año lectivo para alumnos que acrediten haber ingresado en la Universidad. Se aceptan las inscripciones entre el 1 de septiembre y el 10 de octubre.

Los estudios comprenden cuatro módulos obligatorios (América Latina contemporánea, política y sociedad; Introducción a la economía aplicada; América Latina en las relaciones internacionales, y Procesos de integración subregional) y dos optativos (Desarrollo y políticas de cooperación, y Desarrollo, políticas económicas e internalización).

Al finalizar el curso se entregan diplomas expedidos por la Universidad Complutense.

La Cátedra Sarmiento en Internet

La Cátedra Sarmiento, que funciona por convenio entre la Universidad de Salamanca y la Embajada Argentina y se especializa en estudios sobre el citado país rioplatense, se incorpora a la Red Internet con la sigla http//gugu.usal.es/sarmient/

A través de esta página WEB se puede acceder a una serie de informaciones básicas sobre Argentina: organismos oficiales, medios de comunicación, cultura, universidades, economía-empresas, Mercosur, participación ciudadana, fundaciones ONGs, deportes y turismo. Igualmente se llega a una base de datos sobre actividades de argentinos en España o relativas a la Argentina en España.

La Biblioteca Hispánica

Dentro de la estructura de la AECI funciona la Biblioteca Hispánica, fundada en 1947 en la órbita del entonces existente Instituto de Cultura Hispánica y con base en la colección del Consejo de la Hispanidad. Cuenta en la actualidad con medio millón de piezas, entre libros y revistas, y se considera la más importante de Europa en su especialidad, junto con la del Instituto Iberoamericano de Berlín. Aparte de los medios corrientes de adquisición, ha incorporado las bibliotecas de especialistas en investigaciones sobre España y América: Antonio Graíño, sobre conquista y colonización; José de Velarde y Narea, sobre Filipinas; y José María Chacón y Calvo, sobre literatura e historia hispanoamericanas.

Entre los corresponsales de la biblioteca figuran la CEPAL, la OCDE, la OEA, el FLACSO y otros organismos interregionales, así como entidades bancarias y oficinas de estadística de los diversos países hispanoamericanos, además de 144 universidades del continente. De los organismos puntuales que cooperan con la biblioteca cabe destacar el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, y el Colegio de México. Desde 1992 funciona en el mismo local la Biblioteca Islámica, dependiente del Instituto Hispano-Árabe.

El fondo de la maleta

El arquitecto Aldo Rossi

Se nos ha ido, como secuela de un accidente de automóvil, el arquitecto Aldo Rossi; su nombre sustenta ya un peso importante de la historia de la arquitectura contemporánea: en ella llegó a dibujar un marcado punto de inflexión.

Para cuantos nos formábamos en las Escuelas de Arquitectura españolas allá por la década de los setenta, el nombre de Aldo Rossi, su nueva arquitectura, sus sorprendentes dibujos –esa realidad *otra*– y su ideario acerca de la arquitectura y la ciudad, aquello que pronunciábamos en italiano como *tendenza*, se nos ofreció como una inopinada y luminosa revelación. ¿Cuál era la innovación de Rossi? ¿Por qué sus teorías cundían –como una buena nueva– entre los alumnos y los profesores de aquellos años?

En el complejo perfil arquitectónico de entonces, cuando –en paralelo a los últimos epígonos del Movimiento Moderno– la sustancia de la arquitectura parecía desleírse en multiplicidad de materias (la lingüística, el urbanismo y la «zonificación», las nuevas tecnologías constructivas, la sobredimensionada variable de la economía...), irrumpió el nombre de Aldo Rossi vindicando con decisión el ser disciplinar de la profesión, enseñándonos a volver a mirar los elementos de la arquitectura y, a partir de ahí, a reparar, por encima de la «urbanística», en el concepto arquitectónico de «ciudad».

Su célebre libro *L'Architettura della città*, publicado en 1966 –muy tempranamente traducido al español– constituyó una indeleble marca en toda una generación de arquitectos; en él establecía una nueva visión del hecho urbano: reivindicando el papel urbano de la arquitectura reafirmaba, correlativamente, el fundamento arquitectónico de la ciudad. Rossi, con rigurosa formación intelectual y desde una lim-

pia dialéctica marxista, analizó en este ya histórico texto el fenómeno complejo y global de la ciudad; la ciudad como un todo, en el que se establecen complicadas relaciones, pero que, en su base primordial, es una cuestión de arquitectura.

Las consecuencias de su método de análisis fueron enormes. Si bien su obra construida y proyectada está en perfecto acuerdo a su pensamiento, Rossi no pretendió ofrecer un *estilo* arquitectónico alternativo al derivado del Movimiento Moderno, sino, más bien, un proceder que reclamaba la reconsideración de aspectos capitales, postergados desde tiempo atrás: la correspondencia de la arquitectura con la construcción, con la memoria y el valor semántico, con el lugar –el *locus*–; prueba de ello: las distintas escuelas *rossianas*, que con rapidez proliferaron, propendieron no tanto a imitar la morfología de la concreta arquitectura de Rossi (ese –verbigracia– «poner aspas» en los alzados) cuanto a profundizar en la dialéctica que su método –tanto expuesto en su obra como en sus textos– conllevaba.

España fue uno de los lugares en que con mayor rapidez y calor se abrazaron las teorías de Rossi. En los setenta, grupos de jóvenes arquitectos, en torno a las distintas Escuelas de Arquitectura de la geografía española, constituyeron verdaderos núcleos en que desarrollaban con entusiasmo los principios de Rossi (el grupo catalán –en torno a la revista *2C Construcción de la ciudad*, capitaneada por Salvador Tarragó–, el grupo andaluz, el gallego, el vasco, el madrileño); a partir de esos principios se concibieron muy disímiles arquitecturas (disímiles entre sí y disímiles también con respecto a la propia de Rossi) que propiciaron en buena parte el espléndido panorama de la arquitectura española de los ochenta.

El entonces muy joven Rafael Moneo fue un significado difusor de las ideas *rossianas*: ¿no es acaso su célebre *Bankinter*, edificio con el que marcó un claro giro a la arquitectura española del momento, una obra que –aunque nada *rossiana* en su apariencia formal– bebe directamente –su entendimiento de la ciudad heredada, su sentido de la construcción, su semántica de la arquitectura– en la fuente misma del pensamiento de Rossi?

La nueva sensibilidad hacia la ciudad histórica que se despertó en esos años, y propició una mejor conservación de nuestras ciudades, tuvo una apoyatura cierta en las teorías de Rossi. Como consecuencia directa de la dimensión arquitectónica que Rossi otorgara a la ciudad empezaron a abrirse camino conceptos –tales como la propia *construcción* histórica de la ciudad, la permanencia y memoria de lo urbano– que hoy se nos ofrecen muy claros, pero que no siempre lo fueron.

Es en el valor de permanencia de la ciudad histórica donde encontró

Rossi la posibilidad de fundir –en su realidad autónoma y disciplinar– la experiencia arquitectónica de todos los tiempos, de sentir (y en ello se remite a Lavedan –uno de los grandes nombres *apartados* que él se atreviera a recuperar–) la presencia del pasado; el pasado que –todavía– podemos experimentar en el presente y llega a tener un punto de futuro.

Hilvanando en una ocasión su proyecto de escuela en Varese con su famoso cementerio de Módena, la casa de la infancia –proponía– frente a la de la muerte, trajo Rossi a colación la afirmación de un personaje de Shakespeare: «Yo no soy ni joven ni viejo, sino como quien, adormeciéndose en la tarde, sueña a la vez en ambas estaciones»; la presencia imbricada de pasado y futuro, de memoria y presciencia, cuadra exactamente a la condición de Rossi, quien, disfrutando como propia de la arquitectura *viva* de los tiempos pretéritos, supo sentirla como algo hasta cierto punto fuera de la historia, como un continuo presente.

Había nacido en Milán, en 1931; en el Politécnico de esta ciudad realizó sus estudios de arquitectura, compaginándolos con el trabajo junto al gran Ignazio Gardella. Rompió con fuerza en el panorama profesional, y en seguida –con construcciones tan contundentes como la unidad residencial de Gallaratese en Milán (1969) o el *metafísico* cementerio de Módena (1971)– dejó materializado su modo de pensar la arquitectura; en sus últimos años, ya consagrado y con un sentido evolucionado, su quehacer profesional se extendió por todas las latitudes (Europa, EE.UU., Japón). En España, aun elaborando distintos proyectos, sólo llegó a realizar –en colaboración con César Portela– el del Museo del Mar, en Vigo; construcción ésta –actualmente inacabada– que establece un vivo debate entre la arquitectura y el mar en ese *finisterrae* que tanto le llegara a conmover.

Llevó una activa vida académica en distintas universidades europeas y americanas. Obtuvo en 1990 el premio Pritzker, el Nobel –diríamos– de la arquitectura. Los grandes maestros que animaron su arquitectura: Tessenow, Loos y Mies van der Rohe.

Proyectó y construyó edificios que hoy se estudian en todos los libros de historia de la arquitectura; disfrutó conociendo ciudades y enseñó a verlas –con ojos nuevos– a enteras generaciones de arquitectos; realizó un sinfín de dibujos y pinturas que –tan eficazmente como su arquitectura– difundieron su ideario; desde su hondura intelectual y humanista reflexionó acerca de la arquitectura y la ciudad, y dejó una amplísima y densa bibliografía.

Rossi ha sido esa figura que hoy en día se da tan raras veces (Venturi sería otro caso, en paralelo), capaz de expresar un congruente discurso teórico acerca de la arquitectura; se

nos aparece ya como un colosal *catalizador*, que supo asimilar y formular ideas, ideas que sentíamos inmediatamente como nuestras pero que antes no estaban dichas, y que supo, a su vez, operar como un foco a partir del cual irradiarlas.

Acaso, por encima de todo, nos deja la constancia de un método, la aplicación de un análisis y una poética racional a la disparidad de variables –humanas y sociales– que convergen en el hecho arquitectónico y urbano. Cabe dirimir, a la vista de la trayectoria que sigue la arquitectura de la ciudad –y siempre en la *rossiana* conjunción del pasado con lo por venir– si ello debe registrarse en clave elegíaca, como un memorable canto de cisne, o, por el contrario, como *un arma cargada de futuro*.

Javier García-G. Mosteiro

El doble fondo

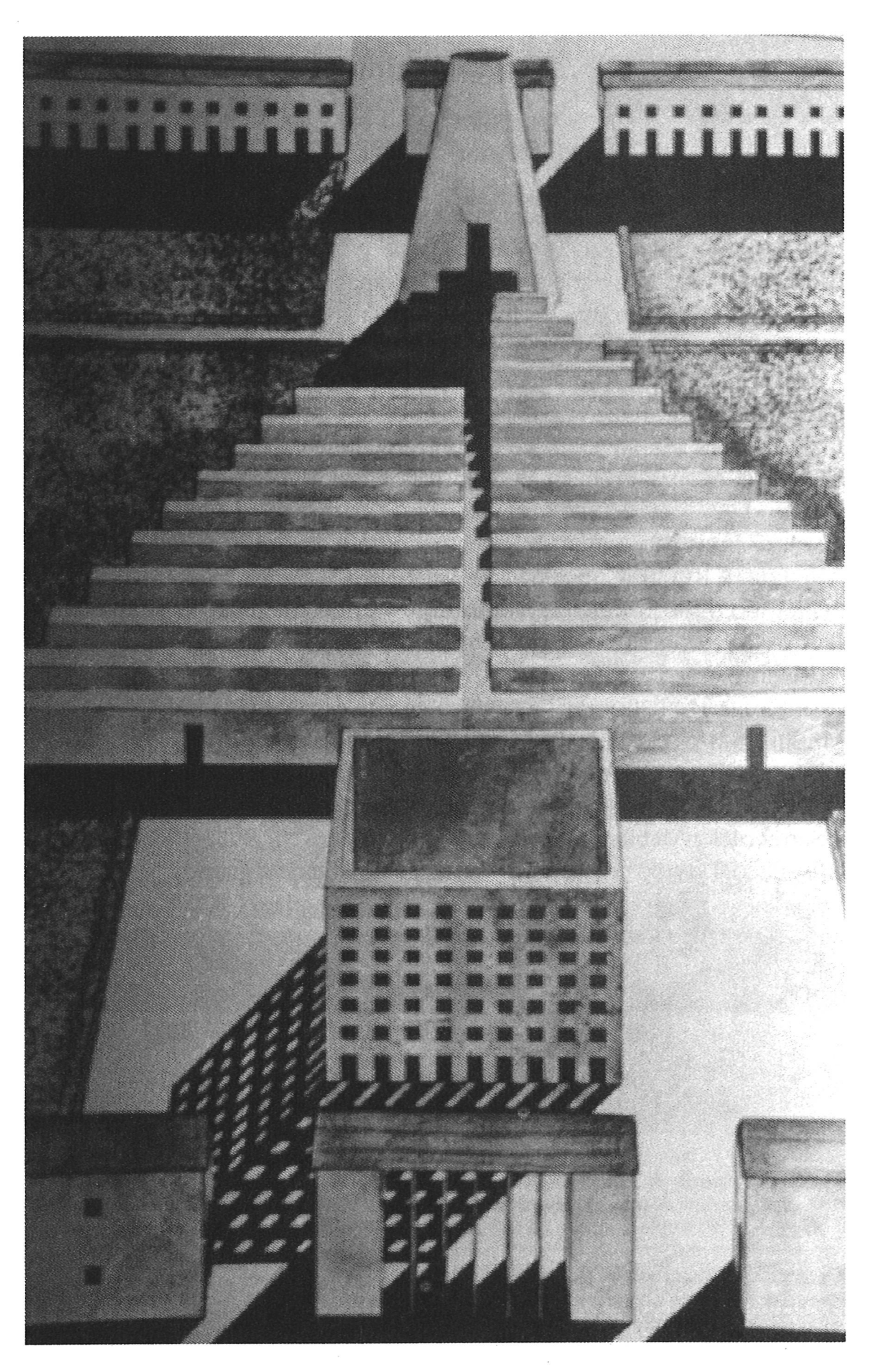
Conmemoraciones y olvidos

Al parecer todo el mundo sabe que en este año se conmemora el centenario del nacimiento de Federico García Lorca (1898-1936). Revistas, radios, periódicos, editoriales, ayuntamientos, asociaciones de vecinos, tertulias y un sinfín de críticos se han dispuesto ya a rememorar al gran poeta granadino. Hay que recordar que también se cumple el centenario de Vicente Aleixandre, de Dámaso Alonso y de Rosa Chacel, entre otros. Y hay que recordar que en literatura, las magnificaciones no son inocentes y que se realizan sembrando olvido, sea ésa o no la intención, sobre escritores de importancia. Además, incide otro aspecto que es fundamental: un poeta no es la poesía, e incluso puede representar tendencias que no sean importantes para jóvenes poetas que se incardinan en otras tradiciones o para adultos que han tomado otros rumbos.

La exaltación de Lorca como *el* poeta nacional es peligrosa porque tiende a desertizar a la nación de poetas, ese plural real frente al singular fantasioso. Para Borges, Lorca no ha sido importante, tampoco influyó nada en Vicente Huidobro, ni en Jorge Guillén (tan buen amigo suyo), ni en Roberto Juarroz, Octavio Paz o Gonzalo Rojas, y si nos acercamos a los más jóvenes, tampoco en Claudio Rodríguez, Jaime Gil de Biedma, Sánchez Robayna, Felipe Benítez Reyes o Álvaro Valverde. Esto no quiere decir que Lorca no sea un gran poeta, no por todo lo que hizo, porque abunda en poemas de constitución insuficiente o de cierta facilidad, sino que la literatura es inacabablemente politeísta. Lorca fue

grande por *Poeta en Nueva York*, por el *Diván del Tamarit*, por las *Casidas*, y, gracias a una gran capacidad metafórica, capaz de hacer brillar por momentos algunos de los poemas de *Romancero gitano*. Probablemente también por alguna de sus obras de teatro. El mito, de quien sin duda puso mucho talento en su vida, ha insuflado a su obra de una genialidad garbosa, de una canonización (en el sentido eclesial y literario) que daña la lectura atenta y crítica de su producción.

La edición reciente de la totalidad de su correspondencia (hasta hoy) no oculta sus limitaciones: no soporta la comparación con las de Salinas, Guillén o Aleixandre, tres compañeros de generación. Y en cuanto a la veta de poesía de tipo tradicional, es injusto que no se tenga más en cuenta a Rafael Alberti, un poeta más perfecto, y sin duda dotado de una fina gracia expresiva; aunque nunca, es cierto, tuvo el acento fatal de Lorca, ni siquiera en *Sobre los ángeles*. Contamos con varias biografías de Lorca, y con discusiones eruditas sobre las más mínimas anécdotas de su vida, pero ¿para cuándo las biografías de Cernuda, Guillén, Salinas, Alberti, por citar sólo a cuatro poetas muy conocidos? En ciertas hiperbólicas conmemoraciones hay que ver todo lo que queda enterrado, allí donde habita el olvido: en la biblioteca, esa memoria cada vez menos frecuentada.



Aldo Rossi: Proyecto para el cementerio de San Catelvo, Modena (1971).

Colaboradores

JAVIER ARNALDO: Crítico de arte español, profesor en la Universidad Complutense.

ELBA BENÍTEZ: Galerista española (Madrid).

LUIS BOURNE: Hispanista norteamericano.

EMETERIO DÍEZ PUERTAS: Crítico de cine español.

ÁNGEL ESTEBAN: Profesor de literatura en la Universidad de Granada.

AURORA FERNÁNDEZ POLANCO: Profesora española de Teoría e Historia del Arte (Universidad Complutense).

CONCHA GARCÍA: Poeta y crítica española.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico de cine argentino (Madrid).

JOSÉ LUIS MORA: Profesor de Filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid.

JAVIER GARCÍA MOSTEIRO: Arquitecto y crítico de arquitectura (Madrid).

ANA IRÍBAR RUDÍN: Crítica de arte española.

FERNANDO MARTÍN INIESTA: Dramaturgo y crítico de teatro español.

J. ARTURO RODRÍGUEZ NÚÑEZ: Director de la galería y ediciones Gingko (Madrid).

JOSÉ MARÍA PARREÑO: Poeta y crítico de arte español (Madrid).

MANUEL SAIZ: Artista plástico español (La Rioja).

MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Profesora de literatura española (Madrid).

AGUSTÍN SEGUÍ: Hispanista argentino, profesor en la Universidad de Sarrebrück (Alemania).

CONSUELO TRIVIÑO: Narradora y crítica colombiana (Madrid).

Próximamente

Dossier:
La ciudad española

Rainer María Rilke
Poemas inéditos

Reina Roffé
Entrevista con Manuel Puig

Valerio Magrelli
Poemas

J. M. Cuesta Abad
María Zambrano y la palabra

Cartas de Inglaterra y París



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



700 Pts.